

**МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ
ПОЛТАВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В.Г. КОРОЛЕНКА
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

Кафедра музики

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ
КІНЦЯ XVI-ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ**

Тексти лекцій

**з курсу «Історія зарубіжної музики»
для студентів психолого-педагогічного факультету
музичних груп**

Укладач:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музики *Дячук Н.І.*

Полтава – 2009

Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп / Укл. Дячук Н.І. – Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка. – 2009 р. – 103 с.

Рецензенти: кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музики ПДПУ імені В.Г. Короленка *Лобач О.О.*

музикознавець, член Національної спілки композиторів України, викладач вищої категорії відділу музичної літератури та фольклору Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка *Чепіль О.В.*

Тексти лекцій «Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття» укладені відповідно навчального плану і навчальної програми з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп (Історія зарубіжної музики: Навчальна програма для студентів педагогічних університетів для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010103, 7.010103 «Музика. Педагогіка і методика середньої освіти. Психологія» / Укладач Н.І. Євстігнєєва – Полтава: Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2008 р. – 57 с.)

Затверджено вченою радою ПДПУ імені В.Г. Короленка протоколом

« ___ » від _____

ПЕРЕДМОВА

Вивчення важливих мистецьких подій та найкращих творів зарубіжної музичної літератури одного з найважливіших в історії музичного мистецтва історичного періоду – кінця XVI-початку XIX століття – періоду становлення класичної музики – сприяє формуванню у студентів мистецького світогляду, підвищення рівня музичної ерудиції, виховання естетичного смаку та відчуття стилю, вироблення професійного ставлення музичних подій, стильового чи жанрового явища, конкретного музичного твору, творчого доробку та діяльності певного композитора чи виконавця в контексті історико-культурологічного підходу.

Тексти лекцій «Музична культура доби Бароко» та «Епоха Просвіти в західноєвропейській історії музики XVIII століття» є складовою частиною навчального курсу «Історія зарубіжної музики» студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп. На вивчення кожної теми навчальним планом передбачено по 4 аудиторні години.

Теоретичний матеріал текстів лекцій викладено відповідно до загальноприйнятих вітчизняною та світовою історією музичного мистецтва відомостей про музичні явища. В лекціях подано не тільки узагальнений історико-музикознавчий матеріал, а й стислі відомості про життя та творчість видатних композиторів, їх музичні твори; розкрито основні поняття та терміни.

Крім теоретичного матеріалу тексти лекцій містять завдання для самоконтролю, які дозволять студентам перевірити необхідні знання з кожної теми самостійно. Завдання складаються з визначення основних понять теми та відтворення узагальненої схеми відповідної історичної епохи та музичного стилю.

У результаті вивчення лекцій студент повинен знати основні закономірності формування й розвитку зарубіжної музичної культури періоду кінця XVI-початку XIX століття, їх зв'язок із суспільно-історичними

умовами; естетичні погляди представників різних композиторських шкіл; особливості діалектичного розвитку та співіснування художніх стилів бароко, класицизму, рококо, сентименталізму.

На основі засвоєння теоретичних положень лекцій студент повинен уміти визначити основні риси того чи іншого музичного стилю, художнього напрямку, композиторської школи та їх проявів у конкретному музичному творі; визначити основні риси стилю даного композитора у контексті стильових засад певної епохи, художнього напрямку; дати історичну довідку стосовно певної художньої події чи мистецького явища; охарактеризувати творчість композитора (розкрити коло тем, образів, жанрів, виявити найтипівіші музичні засоби, використані для втілення ідейно-образного змісту його творів); виявити знання музичної літератури (відтворювати голосом чи за допомогою інструмента основні теми твору); проаналізувати музичний твір у широкому історико-стилістичному контексті; охарактеризувати роль елементів музичної мови у створенні художнього образу (чи образів) твору; застосовувати набуті знання та вміння у власній педагогічно-виховній діяльності.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДОБИ БАРОКО

План

1. Естетика стилю музичного Бароко (загальна характеристика епохи кінця 16 – першої половини 18 ст.; визначення терміну «бароко»; емоційне та філософське кредо епохи).
2. Музичні здобутки епохи (музична теорія, провідні жанри, особливості музичної мови, музичні інструменти, видатні персоналії композиторів та їх музичні твори, заклади музичної освіти та культури).
3. Значення Бароко для світової музичної культури.

Література

1. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. – Вып.1.– М.: Музыка, 1978. – С. 191-533.
2. *Галацкая В.* Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып. 1. – М., 1978.
3. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб.пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
4. Великие музыканты Западной Европы: Хрестоматия для учащихся старших классов / Сост. В. Б. Григорович. – М., 1982.
5. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в зап.-европ. иск-ве XV-XVII вв., М., 1966;
6. Ливанова Т. Н. Зап.-европ. музыка XVII —XVIII вв. в ряду искусств, М., 1977; её же, Из истории музыки и музыкознания за рубежом, М., 1981;
7. Брянцева В.Н. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. Ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.55-56

1. ЕСТЕТИКА СТИЛЮ МУЗИЧНОГО БАРОКО (загальна характеристика епохи кінця 16 – першої половини 18 ст.; визначення терміну «бароко», емоційне та філософське кредо епохи)

Загальна характеристика епохи кінця 16 – першої половини 18 ст.

Наприкінці 16 століття оптимістичний гуманізм епохи Відродження змінюється на трагічне світосприймання, пов'язане з відображенням у свідомості людей загострених протиріч економічного, політичного та суспільного життя, що призвело у 17 столітті до буржуазних революцій.

Це час однієї з найбільш грандіозних історичних епох людства – всі європейські країни розвивались в одному напрямку – **від феодалізму до капіталізму**. Становлення капіталізму у Європі відбувалось нерівномірно (в Голландії вже склались буржуазні відношення, в Англії тривала буржуазна революція, у Франції розквітав абсолютизм, в Італії існувала контрреформація, у Німеччині зберігалась феодальна роздробленість та тривала тридцятирічна війна (1618-1648 рр.); Іспанія була однією з найвідсталіших країн Європи).

Провідними соціальними прошарками суспільства стають буржуазія, земельна аристократія та селянство. В Італії, Франції, Англії, частково в Німеччині відбувається процес становлення єдиних націй та **формуються національні музичні культури буржуазного типу**. Серед них провідну роль відіграє італійська музична культура.

Процес переходу в Європі від музичної культури феодального типу до буржуазної продовжувався у 17 і 1-ій половині 18 століття. Остаточо визначається **панування світської музики** (хоча в Німеччині і деяких ін. країнах велике значення зберігає церковна музика). Її зміст охоплює широкий круг тем і образів, зокрема філософських, історичних, сучасних цивільних. Інтенсивно **розгортається публічне музичне життя**. Її осередки – постійні музичні установи відкритого характеру: оперні театри,

філармонічні (концертні) товариства. Набувають **сучасної форми струнні смичкові інструменти (скрипка, віолончель і ін.)**, створюється **перше фортепіано** (1709, Б. Крістофорі, Італія). Виникає точний нотний запис нот та ідіоматичний запис інструментальних партій (детальний нотний запис партитур для інструментів у І. Баха). Нотний текст зберігається в нотних рукописах і виданнях – розвивається **нотодрукування**.

Розширюється музична освіта (консерваторії в Італії). З музичної науки виділяється **музична критика** (І. Маттезон, Німеччина, поч. 18 ст.) та **музична теорія** (третомний трактат німецького органіста і композитора Міхаеля Преторіуса (1571-1621) *Syntagma musicum* (1615-1619), де розглядаються форми духовної і світської музики, музичні інструменти і музичні терміни, що визначають суть характерних для свого часу вокальних і інструментальних жанрів, популярних танців.

В епоху Бароко з'являється термін «композитор», який був одночасно і виконавцем (Італія кінець 16 ст.). Формується чисельна слухацька аудиторія як невід'ємний компонент музичної культури.

Визначення терміну «бароко». **БАРОКО** (в перекладі з італійської – чудернацький, дивний, химерний, примхливий, пишномовний) – художній стиль в європейському мистецтві та літературі кінця 16 – першої половини 18 століття. Існують різні версії походження цього терміну: 1) перлина неправильної форми; 2) позначення одного з різновидів силогізму в схоластичній логіці; 3) від імені італійського художника Ф. Бароччи; 4) від італійського “barocco” – грубий, незграбний, фальшивий (У XVIII ст. термін набуває значення негативної естетичної оцінки. Барочним позначалося все неприродне, довільне, перебільшене).

Дійсно, художнє мистецтво та архітектура цього часу характеризувались химерними формами, складністю, пишністю та динамікою. Пізніше термін «бароко» став застосовуватись й до музики тієї доби. Стосовно музики вперше його використав музикознавець Курт Закс у 1919 р.

Емоційним та філософським кредо музичного Бароко було глибоке і різнобічне втілення світу душевних переживань людини, драматична експресія, яскраві емоційні протиставлення та контрасти.

Завдання музиканта тієї доби – уміння розважати, радувати людину, в той же час славити Бога, піднімаючись над повсякденністю.

Естетика Бароко, втілена у вислові Вальтера: «Музична композиція – це математична наука, за допомогою якої складається і наноситься на папір приємна і чиста злагодженість звуків, яка після цього може бути заспівана або зіграна, з тим, щоб нею, в першу чергу, привернути людей до старанного благоговіння перед Богом а потім, щоб нею втішати і давати задоволення слуху і душі».

Епоха бароко відкидає природність, вважаючи її неучтвом і дикістю. У той час жінка повинна бути неприродно блідою, з химерною зачіскою, в тугому корсеті і у величезній спідниці, а чоловік в париках, без вусів і бороди, напудрений і надушений духами.

2. МУЗИЧНІ ЗДОБУТКИ ЕПОХИ (музична теорія; провідні жанри; видатні персоналії композиторів та їх музичні твори; музичні інструменти; засоби музичної виразності; особливості музичної мови; заклади музичної освіти та культури).

МУЗИЧНА ТЕОРІЯ

Потяг до викликання певних афектів у слухачів, підґрунтям чого стало виникнення «**музичної теорії афектів**». Згідно теорії афектів («афект» – *душевне хвилювання*), музика «зображає» людські почуття та управляє ними (Р. Декарт, А. Кірхер, І. Кванц).

Величезний вплив на теорію афектів здійснила музична риторика (система музичних прийомів, що спиралась на риторичку – науку про ораторське мистецтво). Музика вважалась прямою аналогією ораторського та

поетичного мовлення, тому, головні завдання красномовства розповсюджувались й на музичне мистецтво – повчати, приносити насолоду, хвилювати.

Теорія раціоналістично пояснює афективну природу музики, класифікує афекти людини, висуває нормативні рекомендації щодо афективного впливу музичних ладів, певних ритмоформул, танцювальних рухів, музичних форм і стилів. Вважалося, що, весь музичний твір або його велика частина можуть виражати лише *ОДИН* афект. В цією метою композитори використовували цілу систему техніки написання музичного твору (наприклад, використання мелодійних стрибків та хроматичних ходів (вигук-питання); короткі паузи (для створення хвилювання); повторення, імітацію (для утвердження єдиного емоційного стану); дисонанси, які не переходять у консонанс (створює напруження); гармонійні та фактурні протиставлення тощо.

Особливостями музичної мови в епоху Бароко було поєднання світського та духовного стилів в одному музичному творі; примхливе чергування поліфонічного та гомофонного-гармонічного викладення музичного матеріалу; звукообразальність.

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

1). ЛАД. Розвиток мажорного й мінорного ладів. На зміну модальній ладовій системі прийшла тональна система мажору і мінору. Розвиток західноєвропейського музичного мислення відображає в собі історичний шлях поляризації двох протилежних начал: радості і скорботи. Процес формування мажору і мінору наочно ілюструють сказане.

Становлення діатонічної тональності як гармонійного принципу в музиці, що заснований на наявності мажору і мінору, гегемонії тоніки, утворюваної збалансованим протистоянням домінанти і субдомінанти.

2). МЕЛОДІЯ. Виникає *монодія* – стиль сольного співу з гомофонним

супроводом (інструментальним акомпанементом), який утворив нові форми і жанри – арія, речитатив, опера, кантата, ораторія).

Майже обов'язковим стало використання орнаментики, яка виконувались музикантом під час імпровізації. Такі виразні прийоми як *notes inegales* («нерівномірна гра») – техніка гри на музичному інструменті, яка передбачає гру нот однакової тривалості ритмічно нерівно.

3). ГАРМОНІЯ. На рубежі XVI-XVII століть поліфонія (рівноправність всіх голосів), яка царювала у музиці епохи Відродження, почала уступати місце **гомофонії** (від грецьких слів «хомос» – «один», «однаковий» і «фоне» – «звук», «голос»). **«Гомофонія»** – це тип багатоголосся, який характеризується розподілом голосів на головний (який виконує головну тему) та супроводжуючі (грають роль акомпанементу). Акомпанемент представляв собою систему акордів (гармоній). Звідси й назва нового способу викладення музичного матеріалу – **гомофонно-гармонічний**.

З'являється *basso continuo* (цифрований бас) – спрощений запис гармонії за допомогою басового голосу та поставлених над ним цифр, які позначають співзвуччя у верхніх голосах. (До цього в музиці панувала примітивна форма багатоголосся – *бурдон* – 1-2 басових звука, що звучать безперервно (наприклад, на волинці).

В епоху бароко поліфонія «строногого письма» потупилась поліфонії «вільного стилю». Поліфонія в дану еру дістала свого піку розвитку в вигляді становлення *імітаційного контрапункту* (лат. *punctum contra punctum* – *нота проти ноти*, або буквально – *крапка проти крапки*) – одночасному поєднанні двох або більше мелодичних ліній в різних голосах, які повторюють та розвивають одну тему. Яскравою ілюстрацією чого є мистецтво фуги І.С. Баха.

4). СТРІЙ. **Формування темперованого строю в музиці.** Темперований стрій – це (дванадцяти звуковий рівномірно-темперований

лад). Він є основою музичної системи європейської музики. У т.с. інтервал октави розділений на дванадцять рівних частин – *півтонів*. Півтон в ній є найменшим можливим інтервалом. Був введений біля 1691 року Андреасом Веркмайстером і Йоганном Нейдгардтом.

У 1722 р. публікується епохальна робота І.С. Баха «Добре темперований клавір», в якій були представлені перші музичні твори (прелюдії і фуги) в темперованому ладі. Публікація ДТК (добре темперованого клавіру) поклала початок розповсюдженню рівномірної темперації в світі. Рівномірний темперований лад був з натхненням прийнятий музикантами, адже рівномірна температура дозволяє легко здійснювати перехід з тональності в тональність. Тепер на ній ґрунтується вся сучасна музика.

Добре темперований клавір (*Das wohltemperierte Klavier*), – цикл творів І. С. Баха, що складається з 48 прелюдій і фуг, об'єднаних в 2 томи по 24 твори. Повна назва – «Добре темперований клавір, або прелюдії і фуги у всіх тонах і півтонах, що стосуються як терцій мажорних, так і терцій мінорних. Для користі і використання жадібного до учення музичного юнацтва, як і для особливого проведення часу тих, хто вже досяг успіху в цьому ученні; складено і виготовлено Йоганном Себастьяном Бахом – в даний час великого князя Анхальт-Кетенського – капельмейстером і директором камерної музики»; часто для позначення твору використовується аббревіатура ДТК.

Перша частина була написана Бахом в 1722 р., друга – значно пізніше, в 1744 р. Повна назва, приведена вище, була написана на титульному листі автографа першої частини; друга частина була озаглавлена просто як «24 нових прелюдії і фуги».

Значення твору. Назва твору припускає використання клавішного інструменту (зараз звичайно ці твори грають на фортепіано або клавесині), настройка яких дозволяє музиці звучати однаково добре в різній тональності (такою настройкою, наприклад, є використовуваний зараз 12-тоновий рівномірно темперований лад). За часів Баха були поширені інші системи настройки, це означало, що один і той же твір, якій виконувався в різній тональності, звучав інакше, а часте використання хроматизмів і модуляцій створювало враження розладнаності інструменту і дисонансу. Це накладало на музику тієї епохи обмеження, і Бах хотів показати музикантам всі переваги нових музичних ладів.

Ці переваги полягали в можливості використання модуляцій і хроматизмів без жодного обмеження, а також в рівноправ'ї всієї тональності. Хоча робота Баха не була

єдиною збіркою творів для всієї тональності, вона стала найбільш відомим і переконливим аргументом переходу до нового ладу

5). ДИНАМІКА. В епоху Бароко вперше вводиться у практику музичного виконавства поняття про **динамічні відтінки** (Джованні Гарбіелі, 1556-1620).

Приблизно до сер. 18 ст. у музиці панувала динаміка *forte i piano*. Вищий свій розвиток цей динамічний принцип одержав в епоху бароко з його мистецтвом «добре організованого контрасту», тяжінням до монументальних поліфонічних форм вокальної й інструментальної музики, до яскравих ефектів світлотіні. Для музики епохи бароко типовою була **контрастна динаміка** і в тонших її проявах – динаміка регістрів. Цьому типу динаміці відповідав і пануючий музичний інструментарій епохи, зокрема такі інструменти, як орган, клавесин (про який Ф. Куперен писав, що на ньому не «можна ні збільшити, ні зменшити силу звуків», 1713), і монументально-декоративний стиль многоголосії вокально-інструментальної музики венеціанської школи, з її головним принципом *coro spezzato* – зіставленням різних хорових груп і гри двох органів. Найзначніша форма інструментальної музики цієї епохи – предкласичний *concerto grosso* – ґрунтувалася на різкому, безпосередньому зіставленні *forte i piano* – ігри *concerto i concertino*, взагалі окремих, часто дуже різних не тільки за тембром, але й за гучністю звучання груп інструментів. В той же час в області сольного вокального виконання вже в період раннього бароко культивувалися плавні, поступові зміни гучності звучання. В області інструментальної музики переходу до такої динаміки сприяли корінний переворот в музичному інструментарії, що відбувся в кінці 17 – початку 18 ст., затвердження скрипки, а пізніше і молоточкового фортепіано, як провідних сольних інструментів, що володіють різноманітними динамічними можливостями; розвиток співучої, протяжної, гнучкої, психологічно більш ємкої інструментальної мелодики, збагачення гармонічних засобів. Скрипка і інструменти скрипкового

сімейства склали основу класичного (малого) симфонічного оркестру. Окремі знаки *crescendo* і *diminuendo* зустрічаються у деяких композиторів починаючи з 17 ст.: Д. Мадзокки (1640), Ж.Ф. Рамо (30-ті рр. 18 ст.). Вказівка *crescendo il forte* є в опері «Артаксеркс» Н. Йоммеллі (1749). Ф. Джемініані з'явився першим інструментальним віртуозом, що застосував у 1739 р., при перевиданні своїх сонат для скрипки з басом *op. 1* (1705), особливі динамічні знаки для наростання сили звуку (/) і для його зменшення (\); він пояснював: «звук повинен починатися тихо і потім рівно посилюватися до половини тривалості [ноти], після чого поступово стихати до кінця».

6). ФОРМА. Установилась двох частинна форм музичних творів – АВ, трьох частинна АВА, АВС, розквіт форми варіації (мелодія збагачувалась на фоні цифрованого басу), форма рондо, форма концерту, соната, сюїта, увертюра.

7). ПРОВІДНІ ЖАНРИ: музично-драматичні (опера, ораторія, кантата); інструментальні (соната, концерт, сюїта).

Епоха Бароко породила нові жанри в музиці. Провідне місце цієї епохи зайняла **ОПЕРА** (з італійської – «твір», «справа», «труд») – вид музично-театрального мистецтва, музично-драматичний твір, заснований на синтезі слова, сценічної дії та музики (виникла на рубежі XVI-XVII ст.). Один твір поєднував в собі музику, поезію, драматургію і театральний живопис. Опері передувала «драма під музику» (іт. *dramma per musica*), ідея якої народилася у Флоренції, в художньому товаристві *Флорентійська камерата*. З 1579 до 1592 р. в будинку графа Джованні Барді збиралися освічені любителі музики, поети, вчені (засідання проходили в камерній (від іт. *camera* – «кімната»), домашній обстановці. Звідси назва – камерата). Членами товариства були й професійні музиканти-співачи і композитори Якопо Пері (1561-1633 рр.) і Джуліо Каччині (близько 1550-1618рр.), теоретик і композитор Вінченцо

Галілей (близько 1520-1591 рр.), батько знаменитого вченого Галілео Галілея.

Учасники Флорентійської камерати вбачали майбутнє музичного мистецтва того часу у з'єднанні музики і драми: тексти подібних творів (на відміну від текстів складних хорових поліфонічних співів XVI ст.) стануть зрозумілі слухачеві...

Ідеал поєднання слова і музики митці знаходили в *античному театрі*: вірші вимовлялися співучо, кожне слово, кожен склад звучали ясно. Так, у камерати виникла ідея сольного співу у супроводі інструменту – **монодії** (від грецької «монос» – «один» і «оді» – «пісня»). Новий стиль співу почав називатися **речитативним** (від ит. recitare – «декламувати»): музика слідувала за текстом і спів був монотонною декламацією. Музичні інтонації були маловиразними – акцент робився на ясній вимові слів, а не на передачі почуттів героїв.

Ранні флорентійські драми під музику створювалися на сюжети античної міфології. Перші твори нового жанру, що дійшли до нас, – це дві опери під однаковою назвою «Еврідіка» композиторів Пері (1600 р.) і Каччині (1602 р.). Створені вони на сюжет міфу про Орфея. Спів супроводжував інструментальний ансамбль, який складався з чембало (клавесин), ліри, лютні, гітари і ін.

Героями перших опер правив рок, а його волю проголошували вісники. Дія відкривалася прологом, в якому оспівувалися чесноти і сила мистецтва. Подальше діяння включало вокальні ансамблі, хор, танцювальні епізоди. На їх *чергуванні* будувалася музична композиція.

Опера почала швидко розвиватися перш за все як *придворна музика*. Знать протегувала мистецтвам, і така турбота пояснювалася не тільки любов'ю до прекрасного: процвітанню мистецтв вважалося обов'язковим атрибутом могутності і багатства. У великих містах Італії – Римі, Флоренції, Венеції, Неаполі – склалися свої оперні школи.

Кращі риси різних оперних шкіл – увага до поетичного слова

(Флоренція), серйозний духовний підтекст дії (Рим), монументальність (Венеція) – з'єднав в своїй творчості **Клаудіо Монтеверді (1567-1643 рр.)**. Монтеверді писав і виконував мадригали, грав на органі, віолі і інших інструментах, навчався у відомих композиторів, очолював капелу собору Санмарко, перед смертю прийняв духовний сан... Він сприяв **відкриттю в 1637 р. у Венеції першого в світі публічного оперного театру.**

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА

В Європі XVII-XVIII століть опера була улюбленою розвагою аристократії і мало не єдиною розвагою середнього класу. Епоха, коли увечері замість походу в театр стало можливим посидіти в кафе, наступила лише у середині XIX століття, після того, як вулиці міст залило світло газових ліхтарів.

Законодавцем оперної моди протягом довгого часу залишалася Італія, що готує співаків для всієї Європи. Для опери не існувало мовного бар'єру – одні і ті ж спектаклі могли з успіхом даватися в різних країнах. Річ у тому, що сюжети, використовувані композиторами, були загальновідомими і кочували з однієї опери в іншу. Слухачів не особливо хвилював зміст опери: на уявлення ходили ради музики, а не ради слів. Тому вже до середини XVIII століття музична Європа була єдиною, на всьому просторі від Лондона до Петербургу звучали одні й ті ж музичні пасажі. Публіка сприймала оперу швидше як концерт, ніж як зв'язане єдиним сюжетом театральне дійство. Цінителі чекали окремих арій, в перервах між якими відпочивали за картами, а то і займалися в ложах любов'ю. Лише поява модного цього сезону співака примушувала глядачів звернути увагу на сцену. "Італійські пані, – іронізував сучасник, – вважають хорошим тоном не звертати уваги на сцену, надаючи дружинам торговців стежити за дією".

Відношення до опери як до **світського заходу**, а не як до спектаклю виявилось дуже живучим. Так, вже в 80-і роки XIX століття, коли "Метрополітен-опера" збиралася ставити "Трубадура" Вагнера, цій постановці дружно чинили опір власники лож. Вони були незадоволені, тому що дія опери відбувається в основному вночі і, отже, освітлення буде недостатнім, щоб публіка могла розглядати один у одного діаманти.

Але далеко не всі глядачі ходили в театр для того, щоб продемонструвати своє нове плаття. Були і ті, хто активно обсвистував виконавців, всіляко демонструючи своє відношення до того, що відбувається. Поведінка оперних фанатів (клаки) часом бувало таким агресивним, що в театрах Риму існувала спеціальна поліція, яка хапала і відводила

глядачів, що розбушувалися, на площу Навону, де їх прив'язували до спеціального стовпа і пороли. Ця поліція діяла так оперативно, що випоротий любитель прекрасного встигав повернутися в зал, для глядачів, до кінця спектаклю.

Саме в оперному театрі XVII-XVIII століть вперше сформувався інститут зірок сцени, без якого неможливо уявити собі сучасну масову культуру. Причому в своїй переважній більшості оперні зірки того часу були кастратами, голоси яких цінувалися набагато більше, ніж природні чоловічі або жіночі голоси.

Цікава розповідь про італійську оперу тих часів Л. Кадцина:

«...Перша опера була створена у Флоренції в Салоні Барді, об'єднуючому поетів, музикантів і тонких цінителів мистецтва. Твір цей називався "Дафна" і був написаний в 1597 році. Але не цьому спектаклю призначено було називатися першою оперою. У 1600 році автори "Дафни" - композитор і співак Якопо Пері і поет Оттавіо Рінуччині створили наступний твір - "Еврідіка", яке було виконано на одруженні французького короля Генріха IV з Марією Медічі. На весіллі як кровні родичі були присутні все або майже всі монархи європейських держав. Пишний спектакль, поставлений в Палаццо Пітті 6 жовтня 1600 року, привів в захоплення всіх. Кожному з гостей захотілося мати у себе такий театр і подібні спектаклі... і через деякий час при дворах всіх європейських правителів ставляться оперні спектаклі, учасники яких - самі придворні.

Що означає 25-50 років в історії людської культури? Але саме за цю "мить" культурне життя Європи значно змінилося завдяки музичному театру. Вже в 1618 році в Пармі побудований перший великий театр на 4500 глядачів, а в 1637 році у Венеції з'явився перший загальнодоступний платний оперний театр, услід за яким комерційні оперні театри відкриваються у всіх містах Італії, а потім і у всіх країнах і великих містах Європи. Так, у другій половині XVII століття у Венеції (близько 100 тисяч жителів) функціонує більше десяти театрів, а в десяти з них даються оперні спектаклі! Зрозуміло, не у всіх містах стільки оперних театрів, але сам факт їх зростання і популярності незаперечний.

Оперний театр XVII-XVIII століть – вражаюче явище. Театр не працював круглий рік, як в наші дні. Церква дозволяла театральні вистави лише в певний час, який в Італії отримав назву "Театральні сезони". Таких "сезонів" в році було три: осінній – з вересня до грудня, зимовий (карнавальний) – з кінця грудня до кінця березня, і весняний – з кінця квітня до кінця червня. В цей час працюють оперні театри, дозволяються ярмаркові вистави народних артистів.

Тільки для знатних сімей, для аристократів, в залі для глядачів призначалися ложі, вони купувалися на весь сезон і були власністю таких сімей. На ярусі і галереї місця

відводилися для середніх і нижчих верств населення з разовими вхідними квитками. У партері – найприкметніше явище! – не було крісел, стільців, сидінь, – тут треба було дивитися і слухати стоячи, і вхід в партер був безкоштовним (!!), або, в крайньому випадку, за нікчемну плату. Який демократичний театр! Будь-який городянин і навіть селянин, що приїхав на базар, міг відвідувати його.

Театр був місцем, де вечорами збиралося все місто, "бульваром", клубом, де обговорювалися всі питання. У театрі призначалися побачення, тут вирішувалися політичні і комерційні справи, грали в азартні ігри, вечеряли і просто спілкувалися. Деколи деякі відвідувачі, особливо в ложах, не дивилися спектакль – він був бутафорією, фоном спілкування. Але якщо в ньому виступав талановитий виконавець або зміст спектаклю особливо цікав публіку, всі справи відставлялися – увага всіх була звернена на сцену.

Нарешті, в театрі звучала інструментальна музика, зокрема не пов'язана із спектаклем: дзвінків в театрі того часу не було, і вона виконувала роль сигналу для глядачів до того, що незабаром почнеться дія (перед спектаклем, після нього і в антрактах). У театрі звучали інструментальні твори всіх жанрів і навіть народжувалися нові.

Театральні спектаклі і концерти в салонах, пансіонатах, а також в церкві не співпадали за часом. В основному концерти організовувалися тоді, коли театри не працювали, а концерти в церкві давалися вдень. Таким чином, всі осередки концертного музичного життя виконували різні функції, взаємодоповнюючи один одного в інтенсивному художньому і культурному житті міст».

Вивчивши творчість Пері і Каччині, Монтеверді створив власні твори цього жанру. Вже в **перших операх – «Орфей» (1607 р.)** і «Аріадна» (1608 р.) композиторові вдалося музичними засобами передати глибокі і пристрасні почуття, створити напружену драматичну дію. Монтеверді – автор багатьох опер, але збереглися тільки три – «Орфей», «Повернення Улісса на батьківщину» (1640 р.; на сюжет старогрецької епічної поеми «Одіссея») і «Коронація Поппеї» (1642 р.).

У творах Монтеверді гармонійно поєднуються музика і текст. В основі опер полягає *монолог-речитатив*, в якому ясно звучить кожне слово, а музика гнучко і тонко передає відтінки настрою. Монологи, діалоги і хоріві

епізоди плавно перетікають один в одне, дія розвивається неквапливо (в операх Монтеверді три-чотири акти).

Важливу роль композитор відводив оркестру. В «Орфеї», наприклад, він використовував майже всі відомі на той час інструменти. Оркестрова музика не просто супроводжувала спів, але й сама розповідала про події, що відбувались на сцені і переживання персонажів. В «Орфеї» вперше з'явилася **увертюра** (фр. *ouverture*, од лат. *apertura* – «відкриття», «початок») – інструментальний вступ до великого музичного твору. Опері Клаудіо Монтеверді значно вплинули на венеціанських композиторів, заклали основи **венеціанської оперної школи**.

Монтеверді писав не тільки опери, але і духовну музику, релігійні і світські мадригали. Він став першим композитором, який *не протиставляв поліфонічний і гомофонний методи*, – хорові епізоди його опер включають *прийоми поліфонії*. Він поєднував риси мистецтва бароко з традиціями епохи Відродження.

На початку XVIII ст. склалася **оперна школа в Неаполі**. Особливістю цієї школи була підвищена увага до співу, головуюча роль музики. Саме у Неаполі був створений вокальний стиль **бельканто** (ит. *bel canto* – «прекрасний спів»). Бельканто славився надзвичайною красою звучання, мелодійністю і технічною досконалістю. У високому регістрі спів відрізняла легкість і прозорість тембру, в низькому – оксамитова м'якість і густина. Виконавець повинен був уміти відтворювати безліч відтінків тембру голосу, а також віртуозно передавати численні швидкі послідовності звуків – *колоратуру*, що накладаються на основну мелодію (ит. *coloratura* – «прикраса»). Особливу вимогу складала рівність звучання голосу, а під час виконання *кантилени* в повільних мелодіях не повинно було чути дихання. Надзвичайно популярними у співі бельканто стали **філірування звуку** – динамічна прикраса тривало витриманого звуку, що передбачала поступове збільшення сили звучання від *pp* до потужного *ff* та у поступовому послабленні звуку знов до *pp*.

Великої майстерності у співі бельканто досягли співаки-кастрати, яких було більшість серед оперних співаків тих часів, які займали провідне положення і були надзвичайно популярні на оперній сцені. **Кастрати-співаки** (італ. *castrali*, від лат. *castro* - оскопляю) – співаки, в яких, унаслідок зробленої в дитинстві кастрації зберігався високий голос. Відомі в Італії в 3 - поч. 20 ст.; співали в католицьких церквах, де заборонявся спів жінок, і в оперних театрах у 17-поч. 19 ст.. «Дитячий» за висотою (сопрано або альт) і тембру голос у кастратів відрізнявся разом з тим силою і тривалістю звучання, властивими голосу дорослого. Це дозволяло кастратам виконувати високі партії (в т.ч. жіночі), складні віртуозні пасажі і довгі витримані звуки, характерні для мистецтва *бельканто*. Кастрати-сопраністи (Л. Л. Маркесі, Дж. Крешентіні, Г. Пакьяротті і ін.) володіли феноменально високими голосами і користувалися шаленим успіхом у європейській аристократії та публіки.

Кастрати були надзвичайно майстерними співаками, вони тренувались у співі по 4-6 годин щоденно. Для них композитори створювали дуже складані арії, саме тому сьогодні багато опер Вівальді, Генделя і Глюка сучасні співаки виконати не можуть. У зв'язку з особливостями фізіологічного розвитку кастратів, вони у дорослому віці мали високий зріст, були тучними, з тучними фігурами, подібними до жіночих.

Про видатного кастрата Фарінееллі було знято сучасний кінофільм під назвою «Кастрат Фарінееллі». Для відтворення голосу співака знадобились записи голосів колоратурного сопрано, контртенора та комп'ютера... І цей процес зайняв 17 місяців... Фарінееллі був один з найзнаменитіших співаків-кастратів в історії європейської музики. Про його голос ходили легенди. Своім співом Фарінееллі рятував від депресії іспанського короля Пилипа V, допомогти якому не міг жоден лікар – кожного дня він співав монарху 4 арії протягом дев'яти років поспіль.

Але ми ніколи не дізнаємось, на жаль, як саме звучали голоси співаків-кастратів, якими захоплювалися європейські естети від Гете до Вагнера.

ОПЕРА-СЕРІА. У XVIII ст. сформувалися такі оперні жанри, як *опера-серія* (ит. *opera seria* – «серйозна опера») і *опера-буффа* (ит. *opera buffa* – «комічна опера»). **Опера-серія** утвердилась в творчості **Алессандро Скарлатті** (1660-1725) – засновника і найбільшого представника **неаполітанської оперної школи**. За своє життя він склав більше 100 творів. Для опери-серія зазвичай вибирали міфологічний або історичний сюжет. Її стрижнем була любовна інтрига, герої – умовні, їх характер був для дійства не важливим, важливими були їх емоції, відображені в контрастах і суперечностях. Текст носив узагальнений характер, головувала музика.

Опера відкривалася увертюрою і складалася із закінчених номерів – **арій** (композицій для соліста з інструментальним супроводом в опері, ораторії, кантаті; ліричний центр музичного дійства), речитативів і хорів. Головну роль грали великі арії; найчастіше вони склалися з трьох частин, причому третя була повторенням першої (*арія da capo*). У аріях герої виражали своє відношення до подій, що відбуваються.

Склалося **декілька типів арій: героїчні, патетичні (пристрасні), тужливі** і ін. Для кожного використовувався певний круг виразних засобів: у героїчних аріях – рішучі, закличні інтонації, бадьорий ритм; у тужливих – короткі, переривисті музичні фрази, що показують хвилювання героя, і ін. Речитативи були невеликими за розмірами фрагментами, що служили розгортанню драматичного оповідання, немов рухали його вперед. У них герої обговорювали плани подальших дій, розповідали один одному про події, що відбулись тощо. Речитативи підрозділялися на два типи: *secco* (від ит. *secco* – «сухий») – швидка скоромовка під скупі акорди клавесина, і *accompagnato* (ит. *accompagnato* – «з супроводом») – виразна декламація під звучання оркестру. Секко, як правило, використовували для розвитку дії, в його словесних текстах фігурувало багато обставин, подій, розповідей, секко зв'язував сюжет. Ааккомпанато нерідко були кульмінаціями сцен або актів опери, готували **арії**, в яких передавались роздуми і почуття героїв; арії

зупиняли дію. Хори і вокальні ансамблі коментували те, що відбувалось на сцені, але безпосередньої участі в подіях не приймали. Велика роль належала *оркестру*: індивідуалізувались партії струнних і духових, затвердилась три частинна увертюра – *sinfonia*: 1ч – швидка, 2ч – кантиленна, 3ч – моторна.

Кількість дійових осіб залежала від типу сюжету і була строго визначеною; це ж відноситься і до взаємин героїв. Встановилися типи сольних вокальних номерів і їх місце в сценічній дії. Кожному персонажеві відповідав свій тембр голосу: **ліричним героям – сопрано і тенор, благородному отцеві або лиходієві – баритон або бас, фатальній героїні – контральто.**

Але особливістю театральних режисерів та глядачів у XVII-XVIII століттях було те, що вони не вважали, що стать виконавця оперної партії повинна неодмінно відповідати статі персонажу. Композитори продовжували створювати опери, в яких партія першого коханця писалася для сопрано або контральто, і виконували ці партії або кастрати, або жінка, переодягнена в чоловіка. Нерідко виникали ситуації, коли в дуеті жінка співала чоловічу партію, а кастрат – жіночу. Так, нікого не дивували жінка або кастрат, що співає партію Геркулеса.

Найбільш прославленим *оперним лібретистом* був Пьетро Метастазіо (1698-1782). Він висунув ідею створення в опері єдності музики та поезії. На його лібрето багатьма композиторами (серед яких були Д. Паїзієлло, Дж. Перголезі, К. Глюк, Й. Гайдн, В. Моцарт, М. Березовський, Д. Бортнянський) було написано чимало опер-серія.

До середини XVIII ст. стали очевидні **недоліки** опери-серія. Її виконання нерідко приурочувалося до придворних торжеств, тому твір повинен був закінчуватися благополучно, що іноді виглядало неправдоподібно і неприродно. *Часто тексти були написані штучною, вишукано-манірною мовою.* Композитори деколи нехтували змістом і писали музику, що не відповідала характеру сцени або ситуації; з'явилося багато штампів, непотрібних зовнішніх ефектів. Співаки демонстрували власну віртуозність,

не замислюючись про роль арії в цілому творі. Оперу-серія почали називати «**концерт в костюмах**». Публіка не проявляла серйозного інтересу до самої опери, а ходила на спектаклі заради «коронної» арії знаменитого співака; під час дії глядачі входили і виходили із залу.

OPERA UFFA. Опера-буффа (комічна опера) сформувалася також у **неаполітанських майстрів**. Перший класичний зразок такої опери – «Служниця-пані» (1733 р.) композитора **Джованні Баттісти Перголезі** (1710-1736).

Опера буффа в Німеччині та Австрії називалась зінгшпіль (наприклад, Й. Гайдн ("Хромий диявол", 1753; В. Моцарт ("Викрадення з сералю", 1782). У ХІХ ст. австрійський варіант зінгшпиля ліг в основу віденської оперети (зокрема, у Іоганна Штрауса і його послідовників). У Франції розвивалась опера-комік (Е. Дуни, Ф. Філідор, А. Гретрі). В Англії – баладна опера (Дж. Гей та І. Пепуш «Опера жебрака»).

Якщо в опері-серія на першому плані були арії, то в опері-буффа – *речитативи секко* (в італійській опері-буффа) та *розмовні діалоги* (у французькій комічній опері, англійській баладній опері, в німецькому та австрійському зінгшпілі), *що чергувалися з вокальними ансамблями*. (Ця ж традиція була прийнята й в опереті 19 ст.). У опері-буффа зовсім інші головні дійові особи. Це, як правило, прості люди – слуги, селяни. У основі сюжету полягала цікава інтрига з переодяганнями, обдуренням слугами не дуже розумного багатого господаря і тому подібне. Від музики була потрібна витончена легкість, від дії – стрімкість.

Великий вплив на оперу-буффа здійснив італійський драматург, творець національної комедії **Карло Гольдоні**. Найбільш дотепні, живі й яскраві твори цього жанру створили неаполітанські композитори: Нікколо Піччинні (1728-1800) – «Чеккіна, або Добра дочка» (1760 р.); Джованні Пазієлло (1740-1816) – «Севільський цирульник» (1782 р.), «Мельнічиха» (1788 р.); співак, скрипаль, клавесиніст і композитор Доменіко Чимароза (1749-1801) – «Таємний брак» (1792 р.).

Opera buffa виникла як новий напрям, що відрізнявся реалістичними тенденціями на протипагу *opera seria* в Неаполі в 30-х роках XVIII століття.

Витоки італійської *opera buffa* кореняться в імпровізованій народній італійській *commedia dell'arte* (комедії масок), що виникла в XVI столітті. Її характерні персонажі, як і окремі комічні ситуації (смішні непорозуміння, непізнавання, обдурення і т. динаміка), стали надбанням *opera buffa*.

Витоки *opera buffa* також існували і в італійській опері XVIII століття – в інтермедіях. *Інтермедії* (або інтермеццо) були комедійними вставками в антрактах між діями *opera seria* – так було прийнято в XVIII столітті ставити спектаклі. Для розваги публіки антракти заповнювалися легкими для сприймання, невеликими (на час антракту) музичними комічними сценками. Навіть музику до них часто писали автори тих же опер-серія.

Але в 30-х роках XVIII століття відбулася подія великого художнього значення: одна з інтермедій різко виділилася серед інших творів цього типу – це була «Служниця-пані» чудового італійського композитора Джованні Баттіста Перголезі (1710-1736), вперше виконаної в Неаполі в 1733 році, яка заповнила два антракти його ж трьохактної *opera-seria* «Гордий полонений».

У інтермедії «Служниця-пані» є вже *основні ознаки opera-buffa*: побутовий сюжет з сучасного життя, для якого характерне зіставлення нерозумних панів і розумних слуг; жвавість і швидкість дії; місцевий неаполітанський діалект в мові лібретто, висхідний до діалектної комедії; проста, доступна музика, близька італійській народній пісенності і танцювальності і позбавлена віртуозних прикрас *opera-seria*; наявність влучних музичних характеристик дійових осіб; наявність басової партії (у опері-серія чоловічі ролі виконувалися тенорами і кастратами).

Opera-buffa складалася з окремих закінчених номерів, об'єднаних речитативами *сессо*. Але, на відміну від *opera-seria*, дія ніде не зупинялась, і навіть арії рухали його вперед. У порівнянні з інтермедіями збільшилась кількість дій і дійових осіб, ускладнилась інтрига, важливого значення набули ансамблі. Все це здійснилося вже в операх Леонардо Лео (1694-1744), Никколо Логрошино (ок. 1700-1763) і інших. Як стверджують дослідники, Логрошино вперше ввів у свої опери фінали – *великі ансамблі*,

що завершують кожну дію і грають істотну роль в драматургії твору.

На відміну від *opera-seria*, де майже все зосереджувалося на сольному співі і ансамблі були зведені до мінімуму, в *opera-buffa* **значення ансамблів** сильно зросло; дуети, терцети, квартети, квінтети, секстети виникали звичайно у вузлових, кульмінаційних моментах дії. У одних випадках це були гак звані ансамблі «згоди», коли всі учасники жили однаковими почуттями і прагненнями; в інших – це були ансамблі «розбіжності» або «сварки», коли утворювалися дві протилежні групи. Але в усіх випадках ансамблі сприяли поживленню дії.

З розвитком даного жанру, все більш важливу роль в драматургії *opera-buffa* стали грати **фінали**, що завершують окремі дії. В той час, коли вся опера складалася із замкнутих номерів (арій, дуетів, терцетів і т. д.), об'єднаних речитативами *сессо*, фінали були великими розгорненими ансамблевими сценами наскрізного розвитку, без ділення на номери. У цих сценах комічна інтрига доходила до своєї кульмінації, ставала найбільш гострою, непорозуміння досягали апогею. Як правило, у фіналах I або II акту інтрига заплутувалась, а у фіналі опери всі непорозуміння щасливо вирішувались. У фінальних сценах, зазвичай, збиралися всі або майже всі дійові особи опери, які з'єднувались у великий ансамбль (секстет, септет і т. динаміка), темп ставав жвавішим і до кінця фіналу зростала стрімкість. Іноді у середині фіналу (залежно від драматичної ситуації) наступав момент гальмування, темп уповільнювався, все неначе застигало; цей контраст ще більше підкреслював яскраву динаміку і стрімкий темп всього ансамблю, особливо його завершального розділу.

Істотна роль італійської опери в становленні і розвитку інструментальної музики. **Італійська оперна увертюра** до початку XVIII століття склалася у вигляді три частинної, але не репризної форми (швидко-повільно-швидко), частини якої, що виконувалися без перерви, контрастували між собою темпом і загальним характером музики. У творчості Дж. Саммартіні увертюра (часто звана тоді *sinfonia*) відокремилася

від опери, поклавши початок самостійному жанру інструментальної музики – **симфонії**.

У середині століття три частинна увертюра поступилася місцем одночастинній, де, як і в першій частині симфонічного циклу, вироблялися форма і принципи розвитку *сонатного allegro*. Крім того, тематизм опери, її гомофонно-гармонійний склад, буффоні та ліричні образи, співуча кантилена вплинули на характер тематизму циклічних творів інструментальної музики другої половини XVIII століття.

ЗАКЛАДИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРИ. У XVIII сторіччі **опера** стала основним видом музичного мистецтва в Італії, чому сприяв високий професійний рівень співаків, що навчалися в консерваторіях (іт. conservatorio, ет лат. conserve – «охороняю», «зберігаю») – навчальних закладах, що готували музикантів. На той час в центрах італійського оперного мистецтва – **Венеції і Неаполі** – **було створено по чотири консерваторії**. Спочатку консерваторії були закладами на кшталт інтернату, де діти-сироти навчалися ремесел та музики, а також там здійснювалась підготовка співаків до церковних хорів. Першу консерваторію, як вищий музичний навчальний заклад, засновано в Неаполі в 1537 році.

Популярності жанру служили і оперні театри, які відкрились в різних містах країни та були доступними для всіх прошарків суспільства. Італійські опери ставилися в театрах найбільших європейських столиць, а композитори Австрії, Німеччини і інших країн писали опери на італійські тексти.

Крім консерваторій, в Італії того часу виникли *Академії* – незалежні від церковної та міської влади організації, що об'єднували філософів, музикантів, вчених, поетів, знатних та освічених аматорів, метою яких було сприяння та розвиток науки та мистецтва. Академії були як навчальними закладами так і об'єднаннями професійних музикантів та любителів музики (*Болонська філармонічна академія, Флорентійська камерата*).

Отже, в дану епоху, поряд з музикуванням в аристократичних салонах, розвивається публічне музичне життя. Відкриваються постійно діючі музичні установи — оперні театри, філармонічні товариства. Виникають освітянські музичні заклади – академії та консерваторії. Розвивається нотний друк (Англія, Франція, Нідерланди).

ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЖАНРИ. Паралельно опері розвиваються нові *музично-драматичні жанри без сценічної дії* – **ОРАТОРІЯ** (музичний твір багаточастинної форми для співаків-солістів, хору та оркестру, який має драматичний сюжет та призначений для концертного виконання) (Італія - Дж. Каріссімі; Англія – Г. Ф. Гендель) та більш камерний – *кантата* (твір менший за розміром за ораторію). Продовжує свій розвиток *меса та пасіони («страсті»*) (Німеччина – Г. Шюц, І. С. Бах).

Ораторія зародилась в конгрегації *ораторіанців* (католицьке товариство апостольського життя, що виникло у 1558 році в Римі за ініціативою святого Філіпа Нері). Їх зібрання відбувались в окремому приміщенні при церкві, який називався *ораторій* (oratorium). В ораторіях збиралися віруючі, слухали проповіді і виспівували молитви. Ця назва перейшла й на музику, яку виконували в цьому приміщенні.

Ораторія розвивалась одночасно з оперою та була задумана їй на протипагу, з її нехристиянськими сюжетами. Ораторії давали саме в ті дні, коли оперні вистави були заборонені.

Це був жанр, розрахований на більш менш широку демократичну аудиторію. Стель бароко в його релігійно-католицькому різновиді знайшов в італійській ораторії надзвичайно яскравий вираз. Вражаюче втілені пророцтва і покаяння, апофеози і таїнства; екстатичні арії і пишні хори, покладені на музику релігійно-етичні повчання в solo і діалогах, емоційний тонус музики – напружений.

Головним принципом ораторії стає розкриття тільки музичними

засобами драматичного змісту. Поступово італійська ораторія витісняє ораторію з латинським текстом. Сольний спів витісняється хоровим. Текст ораторії зближується з оперним лібрето. Виявляється прагнення до типізації арій і ансамблів. На відміну від опери, в ораторії більше значення має не сама дія, а розповідь про неї. У 17 столітті в Італії розвинулись два види ораторії – «простонародна» (*volgare*), яка була розрахована на широку публіку, близька за музичною стилістикою раннім операм і кантатам та «латинська» (*latino*), що призначалась аристократичній аудиторії, витоком якої був мотет. Основні сюжетні джерела ораторій – біблійські історії та життєписи; в них переважають містично-зречені, аскетичні образи (вплив ідей контрреформації). Для ораторії того часу характерна 2-х частинна структура (на відміну від опери, що поділялась на три акти), використовувались *арії da capo*, стиль наближався до опери. Видатними італійськими композиторами, які писали ораторії були: А. Страделла, А. Скарлатті.

Досягнувши зрілості, італійська ораторія проникає в інші країни: Німеччину, Англію, Австрію. Вершинні зразки німецької ораторії (яка відчула вплив протестантизму) були «Історія Різдва», «Сім слів» Шютца. В цьому жанрі творили також С. Шейдт, Д. Букстехуде та ін.. У І.С. Баха є «Різдвяна ораторія» – цикл з 6 церковних кантат. У творчості Р. Кайзера, Г. Телемана ораторія зближувалась з пасіонами. До вищих досягнень англійської ораторії належать «Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон» Г. Генделя. Творчість австрійського композитора Й. Гайдна зазнала впливу генделевських творів та представлена ораторіями «Створення світу» та «Пори року».

Кантата (від дієслова *cantare*, що означає «співати»), що з'явилася на півсторіччя пізніше ораторії, була схожа на ораторію за складом виконавців, а частково і за формами (речитативи, арії, хори, іноді інструментальні симфонії). Проте вона відрізнялася більш ліричним трактуванням жанру, тяжінням до світських сюжетів і більшою камерністю, а іноді вишуканістю стилю. Кантати складалися найчастіше в гомофонному складі

для одного, двох і більш співаків-солістів і майже співпадали з іншими поширеними тоді жанрами – камерною арією і дуетом. Втім, зустрічаються в спадщині XVII століття і кантати поліфонічні. Серед них є твори рідкісної краси, як, наприклад, трагічна «Stabat Mater» («Мати стояла невтішна») Еммануеля Асторга.

Поступово визначаються різновиди кантат: лірична (камерна), святкова (масштабніша).

У жанрах ораторії та кантати тоді було створено багато чудової музики (перша духовна драма «Уявлення про душу і тіло» Еміліо Кавальєрі (1600). Також писав кантати Джакомо Каріссімі (1605-1674). Але писали ораторії і кантати також і оперні композитори, такі, як Страделла, Скарлатті, Лео і багато інших. У той час, проте, жанри ці ніяк не могли змагатися з оперою – і залишалися як би на другому плані. Згодом же вони одержали зовсім інший напрям і досягли провідного положення і блискучого розвитку в творчості Г. Генделя і І.С. Баха.

Пасіони (від лат. *passio* – страждання («*страсті*»)) – храмові дійства, засновані на євангельському тексті про страждання та смерть Христа. Це твір ораторіального типу, в якому описується історія про останні дні життя Христа і його розп'яття; текст брався з одного із Євангелій. В цьому жанрі працювали Р. Кайзер, Г. Гендель, Г. Телеман, І. Маттезон. Вершина ораторіальних пасіонів – «Страсті по Іоанну» (1724), «Страсті по Матфію» (1727) І.С. Баха, які являють собою складні драматургічні монументальні твори.

Блискучого розвитку зазнав в епоху Бароко **ІНРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР**.

ОРГАННА МУЗИКА. На період к. 16- сер.18 ст. у країнах Західної Європи припадає розквіт органної музики – так звана «золота доба органу», що пов'язано з виникненням національних органних шкіл: А. и Дж. Габріелі, Дж. Фрескобальді (Італія); Ж. Тітлуз, Ф. Куперен, Л. Клерамбо (Франція); А.

де Кабесон, Х. Кабанільєс (Іспанія); Дж. Булл, Г. Персел (Англія); Я. Свелінк (Нідерланди); С. Шейдт, І. Рейнкен, В. Любек, І. Пахельбель, Д. Букстехуде, І. С. Бах (Німеччина). В цей період розвивається хоральна обробка, поліфонічні варіації (в т.ч. пассакаля), а також фантазії, токати, канцони, річеркари, і, як вершина поліфонії – fuga.

В органній музиці з'явилися такі відкриті, демократичні форми музичення, як церковні концерти, в яких виконувалася не тільки духовна, але і світська музика (Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, І. Бах, Г. Гендель).

Концерти ці влаштовувалися для прихожан в приміщенні церков і соборів по неділях після того, як була відслужена меса. У професійну музику широко проникли різноманітні **прийоми варіювання народних мелодій**. По містах стрімко розповсюджувався *клавесин (cembalo)* інструмент, зовсім далекий від церковності, і до нього з цікавістю і ентузіазмом звернулися визнані корифеї органної музики. Культура органу випробувала вплив і з боку ораторії і кантати, можливо, навіть опери.

Джіроламо Фрескобальді і його учень Мікеланджело Россі в своїх *токатах*, і навіть, обробках хоральних мелодій зближували органний стиль не тільки з хроматичним мадригалом, але і з оперним, ораторіальним, навіть архітектурним бароко. Венеціанський абат Антоніо Вівальді ввів орган в концерт як чисто світський жанр, блискуче-імпровізаційний, емоційно-палкий і насичений народною пісенністю (відзначимо особливо його прекрасні концерти для органу і арфи).

Композитор і органіст Джіроламо **Фрескобальді** (1583-1643) став основоположником італійської органної школи, а в церковній музиці сформував новий стиль. Його твори для органу – розгорнені композиції *фантазійного (вільного) складу*. Фрескобальді прославився віртуозною грою і мистецтвом імпровізації на органі і клавірі. Його називали пізніше «італійським Бахом». Твори Фрескобальді знаменували перехід від строгої хорової поліфонії 15-16 ст. до нових інструментальних форм 16-18 ст.

Гра контрастів, динамічність і піднесена патетика яскраво представлені

в його збірці органної музики *Fiori Musicali* (1635). Він віддавав перевагу поліфонічним ричеркарам, що підготував фугу, тематично виразним *канцонам* (Канцона (іт. *Canzone* – пісня) – одна з форм середньовічної лірики трубадурів Провансу: пісня про лицарську любов, пов'язана з культом дами) – попередникам сонат, танцювальним партітам – прародителям танцювальних сюїт і циклів варіацій. У опорі на мадригал, вводив різко звучні акорди (дисонанси), хроматичні інтервали. Його гра фантазій і токату відрізнялася не "дотриманням такту", а невимушеною, речитативно-патетичною манерою.

Він розвинув й вищу поліфонічну форму – *фугу* – з італійської означає «біг»: імітаційні голоси немов наздоганяють одне одного. Разом з Кореллі і Скарлатті-батьком став *творцем кuarto-квінтової фуги*, зачатки якої знаходяться ще у Джованні Габріелі.

Після того, як тема (*dux* – на латині «вождь»), вперше проспівана одноголосно в **головній** тональності, у відповідь голос (*comes* – на латині «супутник») імітує свого **попередника** в тональності домінанти – кuartою нижче або **квінтою вище** за тоніку. Крім того, мелодійні варіанти окремих поспівок теми у Фрескобальді розгортались в красиві, співучі *протискладення* (рос. противосложения) – мелодійні лінії, які є контрапунктом імітаційним проведенням теми. Інші детальні варіанти мелодії служили йому матеріалом для секвентно побудованих фігураційних інтермедій. Їх орнаментальний узор пожвавив поліфонічну тканину, розділяючи, і, в той же час, зв'язуючи між собою окремі тематичні проведення.

Видатного розвитку органна музика зазнала в інструментальній творчості І.С. Баха. Синтезуючи успадковані від своїх попередників (Д. Букстехуде, І. Пахельбеля, Р. Бема, І. А. Рейнкена) досвід органної імпровізації, різноманітні варіаційні і поліфонічні прийоми твору і сучасні йому принципи концертування, Бах переосмислив і відновив традиційні жанри органної музики – (токату, прелюдію, фантазію, пасакалію, ричеркар,

фугу).

Пасакалія (італ. *passacaglia*, від *pasar* - проходити і *calle* – вулиця) – інструментальна п'єса (найчастіше для органу або клавесина), заснована на *бассо остінато*, як правило, величного, іноді скорботного, трагічного характеру, у розмірі 3/4 або 3/2. Такі пассакальї створювали Д. Букстехуде, Ф. Куперен, І. С. Бах, Р. Ф. Гендель.

У 17-18 вв. склалася **чакона** (ісп. *chacóna*, італ. *ciaccona*, старовинний танець) як інструментальна п'єса на тему, що повторюється в басу, близька до пассакальї.

Токата (італ. *toccata*, від *toccare* - чіпати, торкатися). Органні Токати 16-18 ст. – п'єси імпровізаційного характеру, споріднені прелюдії і фантазії; зазвичай вони створювалися як вступна частина інструментального циклу (наприклад, цикли Токата - фуга у І.С. Баха).

Прелюдія (позднелат. *praeludium*, від латів. *praeludo* – граю заздалегідь, на пробу, роблю вступ) - інструментальна музична п'єса, переважно сольна. Спочатку Прелюдія була невеликим вступом до якої-небудь музичної п'єси, що виконувався на лютні, струнному клавішному інструменті або органі. Для Прелюдії, особливо ранньої, характерні імпровізаційність, вільне розгортання, фігураційна розробка матеріалу, застосування від початку до кінця єдиного типу фактури, що зближує її з жанром етюда. Такі п'єси часто носили і ін. назви, наприклад преамбула, інтрада, ричеркар, фантазія і тому подібне

З 18 ст. Прелюдії почали створюватися і як самостійні п'єси головним чином для струнного клавішного інструменту; в той же час, перш за все в творчості І. С. Баха, склався стійкий малий цикл прелюдія – фуга.

Фантазія (від грец. *phantasm* – уява) – інструментальна музична п'єса, в якій важливого значення набуває імпровізаційний початок, вільне розгортання музичної думки. У 16 ст. Фантазія для гітари, лютні і клавішних інструментів створювалися як поліфонічні п'єси, близькі до ричеркару і токати.

Хоральна прелюдія — короткий літургійний музичний твір на мотиві якого-небудь хоралу. Ця музична форма була дуже поширена в творчості німецьких композиторів епохи Бароко, а розквіт жанру припав на творчість І. С. Бах, який написав 46 хоральних прелюдій (і ще одну незавершену), об'єднаних в цикл «Органний зошит».

У службі хоральна прелюдія використовувалася як вступ перед хоралом з тим же мотивом, який співали прихожани (зазвичай це відбувалося в протестантських церквах, а спочатку – тільки в лютеранських), звідси з'явилася назва «прелюдія». Хоча такі твори зазвичай були поліфонічними мелодія хоралу завжди була виразно чутна.

Хоральна прелюдія як незалежна музична форма вперше з'явилася в творчості Дітріха Букстехуде, який написав 30 таких творів.

Річеркар (італ. ricercar, від ricercare – шукати, розшукувати) – в західноєвропейській музиці 16-17 ст. рід поліфонічної п'єси імітаційного складу, споріднений фантазії; попередник фуги. Назва пов'язана з тим, що імітація сприймалася як знаходження різними голосами тієї ж теми. Зародився в Італії в лютневій музиці, пізнього широкого поширення набув і річеркар для органу (До. Меруло, А. Вілларт, А. Габрієлі, Дж. Фрескобальді і ін.). З кінця 16 ст. річеркар розвивали головним чином німецькі композитори (І. Фробергер, Д. Букстехуде, І.С. Бах).

Наступним провідним жанром музичного бароко була **СЮІТА**. Своє походження сюїта веде від музики міського побуту, домашніх музичних розваг; в цьому полягають причини деяких специфічних жанрових особливостей сюїти.

Сюїта (від франц. suite, буквально – ряд, послідовність) є циклічною композицією, яка утворюється з декількох наступних у певному порядку частин; кожній з них притаманна замкнена форма і закінченість задуму. Складається з декількох самостійних, зазвичай контрастуючих частин, об'єднаних загальним художнім задумом. На відміну від *сонати* і *симфонії*, сюїті властиві велика самостійність частин, не така строга закономірність їх співвідношення, а також більш безпосередній зв'язок з піснею, танцем, застосування картинної зображальності. **Вся серія номерів сюїти об'єднується загальною тональністю.**

В процесі формування і відбору найбільш типових танцювальних ритмічних формул до середини 17 століття визначилася схема сюїти, якої почали дотримуватися більшість композиторів, у тому числі і І.С. Бах.

Чотири танці складають стрижень старовинної **сюїти: алеманда, куранта, сарабанда, жига.**

Алеманда – дещо ваговитий чотиридольний танець в спокійно-помірному русі, серйозного характеру. Виклад його часто буває поліфонічним. Алеманда як танець була відома вже з початку 16 століття. Зазнавши значної еволюції, вона протрималася як основна частина сюїти майже до кінця 18 сторіччя. Алемандою починаються більшість сюїт.

Куранта – жвавий танець в тридольному розмірі. Найбільшої популярності куранта досягла в другій половині 17 століття у Франції.

Сарабанда походженням пов'язана з релігійно-обрядовою музикою. Згодом сарабанду почали виконувати під час траурних церемоній, при урочистих похованнях. У пізнішій літературі зустрічається, образний вираз – «смерть танцює сарабанду». Це танець скорботно-зосередженого характеру у повільному темпі; тридольна метрика в ньому має схильність до подовження другої долі.

Жига – найшвидший старовинний танець. Стрімкість руху визначила положення цієї п'єси в сюїтному циклі: на неї покладаються функції фінальної частини. Тридольний розмір жиги (3/8, 6/8, 9/8, 12/8) нерідко переходить в тріольність; матеріал часто викладається у поліфонічному стилі фуги.

Окрім назв чотирьох частин, обов'язкових для сюїти, додатково вводилися інші: *гавот, менует, бурре, паспье, полонез*. Іноді танцювальним п'єсам протиставлялася так звана арія – *Air* – музика ліричного характеру і нетанцювального ритму, вставлялися також програмні п'єси різного змісту, прелюдії, увертюри, рондо і ін., а також «дублі» (варіації на один з танців).

Термін «**сюїта**» до таких творів раніше всього почали застосовувати французькі лютневі композитори в кінці 17 в.; разом з цим групи танців в Англії називалися «*lessons*» (Р. Перселл), в Італії – «*balletto*» або (пізніше) «*Sonata da camera*» (А. Кореллі), в Німеччині – «*Partie*» (І. Кунау) або «*Partita*» (І. Сюїта Бах), у Франції - «*ordre*» (Ф. Куперен). Високі зразки класичної сюїти створили І. Бах і Г. Гендель. У 2-ій половині 18 ст., в епоху віденського класицизму, сюїта **поступається** провідним положенням сонаті і симфонії, продовжуючи існувати у вигляді *касацій, серенад* і дивертисментів (В.А. Моцарт).

Група п'єс, поміщених між сарабандою і жигою, отримала назву «*інтермецо*». Назву підкреслює їх вставний характер.

Розташовуючись зазвичай між сарабандою і жигою; ці додаткові номери утворюють перехід від найповільнішої частини до найшвидшої.

Сюїту можна назвати міжнародним жанром, оскільки вона включала танці різних національних культур. Наприклад, алеманда (від фр. *allemande* – "німецька") – німецького походження, куранта (від фр. *courante* – та, що "біжить") – італійського, батьківщина сарабанди (ісп. *zarabanda*) – Іспанія, жиги (англ., *jig*) – Англія. Зріле втілення жанр сюїти знайшов в творчості Генделя і Баха.

СКРИПКОВА МУЗИКА. Свого кульмінаційного розвитку в епоху Бароко дістала скрипкова музика.

Скрипка з'явилася в Італії ще в XVI столітті. Проте лише тепер сімейство скрипкових (скрипка, альт, віолончель) остаточно замінили камерно-вишукану шестиструнну віолу, відтіснили лютню і принесли італійській музиці славу, мабуть, не менше за ту, яку доставила їй опера. Це відбулося не випадково.

Перемога скрипки – інструменту з яскравим, теплим, співучим і вібруючим звуком, найбільшою мірою відповідав запитам епохи бароко. Соліст-скрипаль з'явився поряд з оперним співаком-солістом як уособлення в музичному мистецтві особистого, індивідуального начала, звільненого від нівелюючих сил середньовічного світу.

У XVI-XVII сторіччях над створенням скрипки працювали цілі школи майстрів. Найбільш відомі з них – династії з північної Італії, – в містах Кремона – Н. Амати (1596-1684), А. Страдіварі (1644-1737), Д. Гварнері (1698-1744), Бреше (Ломбардія) – Д. Паоло, Дж. П. Маджіні довели мистецтво виготовлення смичкових інструментів до досконалості, яке згодом не було досягнуте. Інструменти, зроблені цими майстрами, володіють дивно красивим, теплим звуком, схожим на людський голос. В епоху Бароко скрипка набула поширення як інструмент ансамблевий і сольний.

СОНАТА

Бурхливий розвиток музичного мистецтва в епоху Бароко привів до розвитку *сонати* як форми інструментальної музики (від італ. *sonare* – звучати). У 16 ст. утвердилось поняття «соната» як твір, призначений для інструментального виконання, на відміну від кантати (від італ. *cantare* – співати).

Жанр сонати формувався в процесі перетворення *сонати-тріо та сольної сонати*.

Тріо-соната (італ. *Trio-sonata, sonata a tre*) – музичний твір для інструментального ансамблю) була основною формою камерної інструментальної музики 17-18 століть. Зазвичай, тріо-соната складалася з трьох партій, переважно з 2 скрипок і генерал-басу (цифрованого басу, який виконувався на клавесині або органі, часто в унісон з басовим інструментом (наприклад, віолончеллю або фаготом). Отже, тріо-соната виконували чотири інструменти: - дві скрипки і - бас (клавішні, духові). Пізніше тріо-соната переродилася в струнний квартет. Основними типами тріо-сонати були: - церковна соната (*sonata da chiesa*) та камерна соната (*sonata da camera*).

Sonata da chiesa виконувалася в недільних церковних концертах під супровод органу.

Для патетично-піднесеної і строгої музики церковних сонат композитори обирали звичайно теми широко узагальненого плану. У церковній сонаті було 3-4 швидкі поліфонічні і повільні гомофонно-гармонічні контрастні частини, які чергувались. В цьому виразилось прагнення композиторів поєднати в музиці **узагальнені образи** різних сторін життя: її невгомного бігу, блиску, кипіння, споглядально-ліричних сторінок, яскравих емоцій, радісних або сумних, і, нарешті, наполегливої роботи людського розуму, інтелекту що створює та аналізує.

Камерна соната (або партіта – від італ. *partia* – частина) була також багаточастинним інструментальним твором, який складався з коротких п'єс

сюїти (головним чином танцювально-побутового жанру і гомофонного складу). Домінував тематичний принцип «нанизування» безпосередніх слухацьких вражень. Частини чергувалися між собою за принципом контрасту темпів – швидких і повільних, розмірів – парних і непарних – і різноманітних ритмо-формул. Тональність же для всіх частин партіти залишалася одна і та ж. Визначилися також і деякі фактурні відмінності у викладі музичного матеріалу. За статичною чотиридольною і фігураційно викладеною алемандою (німецький танець) (вона завжди починалася характерним затактом) слідувала жива і плинна тридольна куранта. Повільна, співуча сарабанда (3/4) в акордовому складі, з акцентом на другій долі, втілювала роздуми, часто скорботу, а швидка темпераментна жига (12/16, 6/8, 4/4), іноді в поліфонічному складі, звичайно заключала цикл. Зустрічаються в партітах і різні інші жанри зі своєю особливою тематикою і викладенням – павана (іспанський або «павлиний» танець), орлана (венетіанський танець), пассакалія (пісня гуляння (або проводжання) по вулиці), прелюдія, арія тощо. Композиційна форма цих п'єс як правило була двох частинна з тональним планом T - D; D - T.

Камерні сонати, як і церковні, писалися для тріо або скрипки соло, але партія *basso continuo* доручалася *клавесину*. Це був абсолютно світський жанр, не пов'язаний з церквою ні образно-тематичним змістом, ні місцем виконання.

Камерні сонати відрізняє вишуканість стилю, бо виконувалась вона як правило в меценатських салонах для аристократичної публіки, тоді як церковні концерти були доступні для всіх прихожан.

Мелодійні та гармонійні фігурації в сонатах тих часів не виписувались композиторами, залишаючи віртуозам простір для імпровізацій, тобто грались *ad libidum*.

У другій половині 17 ст. разом з тріо-сонатами пануюче положення займають сонати для скрипки – інструменту, що переживає в цей час перший і високий розквіт. Жанр скрипкової сонати одержав розвиток в творчості

Дж. Тореллі, Дж. Витали, А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні. У багатьох композиторів першої половини 18 ст. (І.С. Бах, Р.Ф. Телеман і ін.) спостерігається тенденція до укрупнення частин і скорочення їх числа до 2 або 3 – зазвичай за рахунок відмови від однієї з 2 повільних частин церковної сонати (напр., у І. А. Шейбе). Детальнішими стають вказівки темпу і характеру частин ("Andante", "Grazioso", "Affettuoso", "Allegro ma non troppo" і т. д.). Соната для скрипки з розробленою партією клавiру вперше з'являються у І.С. Баха. Назву "соната" по відношенню до сольної клавiрної п'єси першим застосував І. Кунау (1660-1722).

КОНЦЕРТ

В епоху Бароко величезного розвитку досягнув *концерт* як виконавський твір (вокальний, вокально-інструментальний, інструментальний) та форма публічного заходу.

Концерт (від лат. *concerto* – змагаюсь) – твір, в основі якого лежить принцип зіставлення звучання окремих груп виконавців, або виконавського колективу і соліста.

Перші згадування жанру відносяться до початку 16 ст.; сама рання з відомих публікацій концертів – багатохорні «Concerti» А. і Дж. Габріелі (1587) з характерними для *венеціанської школи* просторовими ефектами (*багатохорність* – використання різноманітних контрастів (регістрів, груп tutti, окремих голосів, музичних інструментів та хорових звучань); запозичення з органної практики техніки октавного дублювання голосів (концерти для 6-16 голосів, «Священні симфонії» для 6-19 голосів, канцони *Джованні Габріелі* (1556-1612). Вокальний концерт не мав чітких відмінностей від мотету, меси й інших видів композиції.

Інший різновид концерту, що оперує малим вокальним складом у супроводі *basso continuo*, була створена Л. Віаданою (к.16 ст.). Традиції концертування – взаємодії хорових мас – були продовжені у вокальній

музиці Г. Шютца, С. Шейдта, І. Г. Шейна, А. Хаммершмидта, Й.С. Баха ті інших.

Принцип концертування як діалогу солістів в інструментальній музиці визначився в *тріо-сонаті* й поширився на інші інструментальні склади (*concerti da chiesa, concerti da camera*). *Concerto da chiesa* (церковний концерт) заснований на чергуванні повільних гомофонних та швидких поліфонічних частинах; *concerto da camera* (камерний концерт) має структуру подібну до сюїти, починаючись з прелюдії і включаючи традиційні танцювальні жанри. Згодом це розділення нівелювалося.

У А. Страделли вперше явно намітилося розходження між групою, що концертує (*concertino*) і всім складом (*concerto grosso*); у подальшому назва «concerto grosso» поширилося на весь твір.

Concerto grosso (дослівно з італійської – *великий концерт*, у множині – *concerti grossi*) – різновид інструментального концерту, в якому музичний матеріал розподілено між невеликою групою солістів (*concertino*) і повним оркестром (*ripieno*). В *Concerto grosso* чергується та протиставляється весь склад виконавців та група солістів (*tutti – solo*).

Традиційний виконавський склад тріо-сонати (наприклад, 2 скрипки та віолончель) став основою *concertino*. Цикл *Concerto grosso* заснований на чергуванні повільних гомофонних та швидких поліфонічних частин.

Жанр розвивався в кінці 17 століття.

Засновником *класичного Concerto grosso* вважається **Арканджело Кореллі** (1653-1713). У Кореллі склався тип тріо-сонати як цикл контрастних частин, з характерними для кожної з них образністю, тематизмом, методом розвитку. В його творчості старовинна соната утверджується як концертний жанр. Концерти Кореллі були передвісниками скрипкових концертів А. Вівальді.

Антоніо Вівальді (1678-1741) – видатний скрипковий композитор та скрипаль-віртуоз. Сучасників привертала його драматична, повна несподіваних контрастів манера виконання. Продовжуючи традиції Кореллі,

композитор працював в жанрі «великого концерту». Кількість написаних ним творів величезна - 465 концертів, 49 опер, кантати і ораторії.

Створюючи концерти, Вівальді прагнув до яскравих і незвичайних звучань. Він змішував тембри різних інструментів, часто включав у музику дисонанси; обирав у якості соло рідкісні на той час інструменти – фагот, мандоліну (яка тоді вважалася вуличним інструментом). *Концерти Вівальді демонструють «добре організований контраст», складаються з трьох частин (швидко-повільно-швидко). Вівальді розробив для швидких частин так звану рітурнельну форму (чергування основної теми, яка варіантно повторюється та виконувалася всім оркестром, і епізодів концертуючого характеру, доручених солістові або групі солістів). Також він виокремив віртуозну партію соліста, створив жанр сольного інструментального концерту, став засновником програмного концерту.*

Багато концертів Вівальді мають *програму* – назву або літературне присвячення. Цикл «Пори року» (1725 р.) – один з ранніх зразків програмної оркестрової музики. Чотири концерти цього циклу – «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» – барвисто малюють картини природи. Вівальді вдалося передати в музиці спів птахів («Весна», перша частина), грозу («Літо», третя частина), дощ («Зима», друга частина).

Геніальні втілення образу ночі в його концертах («La notte») – де він вперше в історії світової музики створив симфонічні ноктюрни.

Віртуозність, технічна складність не відволікала слухача, а сприяла створенню образу, що запам'ятовується. Концертна творчість Вівальді стала яскравим втіленням в інструментальній музиці стилю бароко.

3-частинна структура концертів А. Вівальді стала орієнтиром для робіт Й.С. Баха і Г. Ф. Генделя, що визначили розвиток фортепіанного концерту. Гендель створив також органний концерт. (Класична структура концерту остаточно затвердилася у творчості композиторів віденської класичної школи (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена).

До кінця 18 століття жанр *concerto grosso* був витіснений

інструментальним концертом (для інструменту соло з оркестром) та симфонією.

Концерт як публічне виконання музики різноманітними виконавськими складами у спеціальному приміщенні та заздалегідь оприлюдненою програмою, тобто як форма суспільного музикування вперше був введений придворним музикантом Дж. Баністером у Лондоні у 1672 році для міських слухачів за певну платню. Концерти стали надзвичайно популярними в епоху Бароко.

3. ЗНАЧЕННЯ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Епоха Бароко вважається початком розповсюдження західноєвропейської цивілізації. Подальше ослаблення політичного контролю католицької церкви в Європі, яке почалося в епоху Відродження, дозволило процвітати і розвиватись нерелігійній (світській) музиці. Музика стала самостійним видом мистецтва.

В епоху Бароко закладено основи музичної освіти, концертної практики, музичної критики, музикознавства та просвітництва, нотного друку. Велика кількість музичних термінів та концепцій ери Бароко використовуються в музичній теорії і практиці до сих пір. Композиторські та виконавські прийоми періоду Бароко стали невід'ємною та великою частиною музичного класичного канону.

Установилась сучасна нотація. Музичний орнамент став вельми витончений, розвинулись способи гри на музичних інструментах. Розширились рамки музичних жанрів, зросла складність виконання музичних опусів, з'явилися нові музичні жанри (опера, балет, ораторія, кантата, арія, фуга, сюїта, соната, концерт та ін.). Вокальна музика, яка переважала в епоху Ренесансу, поступово витіснялася інструментальною. В цей історичний період сформувався інструментальний жанр зі своїми музичними темами,

колом образів, музичним інструментами; розуміння, що музичні інструменти повинні об'єднуватися стандартним чином, привело до виникнення перших оркестрів. Музичні твори стали писатись для конкретних музичних інструментів.

Музика бароко – величезна область виконавської практики. В цю епоху були створені такі геніальні музичні твори, які широко вивчаються та досліджуються сьогодні. Відгомони стилю бароко – «необароко» – знайшли втілення в музиці пізніх романтиків (Брамса, Регера, Стравінського, Шостаковича, Шнітке та ін.).

САМОКОНТРОЛЬ ЗНАНЬ

1. Визначте зміст понять:

<p>Бароко, опера (<i>opera seria</i>, <i>opera buffa</i>, зінгшпіль, опера-комік, баладна опера), інтермедія оперний театр оперна драматургія оркестр в опері, <i>dramma per musica</i>, Флорентійська камерата, <i>belcanto</i>, консерваторія, академія, музична «теорія афектів», мажор, мінор, діатонічна тональність, монодія, гомофонія, контрастна динаміка,</p>	<p><i>basso continuo</i>, імітаційний контрапункт, поліфонія «вільного стилю», темперований стрій, ораторія, кантата, пасіони; сюїта, соната, соната-тріо, сольна соната, концерт, <i>concerto grosso</i>, сольний концерт, програмний концерт; струнні смичкові інструменти, скрипкова музика, династії італійських скрипкових майстрів</p>
---	--

2. Заповніть таблицю «Бароко в музиці»

1. Назва епохи, її історичні рамки			
2. Визначення музичного стилю даної епохи			
3. Емоційне та філософське кредо в музиці			
4. Музичні здобутки епохи	- музична теорія		
	- особливості музичної мови		
	- провідні жанри		
5. Музичні інструменти			
6. Видатні персоналії композиторів та їх музичні твори			
7. Заклади музичної освіти та культури, події музичного життя			
8. Значення стилю для становлення світової музичної культури			

ЕПОХА ПРОСВІТИ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТОЛІТТЯ

План

1. Характеристика філософських поглядів в епоху Просвіти.
2. Перехід в еру Класицизму: художні стилі Рококо та Сентименталізм (1-а пол. – сер. 18 ст.).
3. Класицизм у музичному мистецтві.
4. Віденські класики: народження європейського симфонізму.
5. Музичні підсумки епохи Просвіти.

Література

1. Левик Б. История зарубежной музыки. – Вып. 2. – М., 1974. – 277 с.
2. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып. 2. – М., 1975. – 302 с.
3. Музыка Австрии и Германии: В 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М., 1990.
4. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб.пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
5. Великие музыканты Западной Европы: Хрестоматия для учащихся старших классов / Сост. В. Б. Григорович. – М., 1982.
6. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. Ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

1. ХАРАКТЕРИСТИКА ФІЛОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ В ЕПОХУ ПРОСВІТИ

Просвіта – інтелектуальний і духовний рух кінця 17 – поч. 19 ст. у Європі і Північній Америці. Воно з'явилося природним продовженням гуманізму Відродження і раціоналізму початку Нового часу, що заклали основи просвітницького світогляду: відмова від релігійного світобачення і звернення до розуму як до єдиного критерію пізнання людини і суспільства.

У ряді країн Західної Європи *Просвіта* розповсюдилася в 18 ст., а частково, наприклад в Англії, і в 17 ст.).

Назва закріпилася після виходу статті І.Канта «*Відповідь на питання: що таке Просвіта?*» (1784). Кореневе слово «світло», від якого походить термін «просвіта», сходить до стародавньої релігійної традиції, закріпленої як в Старому так і в Новому Заповітах. Це і відділення Творцем світла від тьми, і визначення самого Бога як Світла. Християнізація має на увазі просвіту людства світлом учення Христа. Переосмислюючи цей образ, просвітители вкладали в нього нове розуміння, кажучи про просвітлення людини світлом розуму.

Історична і філософська наука 19 ст. почала характеризувати **Просвіту** як епоху безмежної віри в людський розум («століття розуму», «століття філософів»), в можливість перебудувати суспільство на розумних підставах, як еру краху теологічного догматизму, торжества науки над середньовічною схоластиком і церковним мракобіссям.

Впродовж всього розвитку Просвіти в центрі міркувань його ідеологів знаходилося поняття «**розум**». Розум, в уявленні просвітителів, дає людині розуміння як суспільного устрою, так і самого себе. І те й інше можна змінити на краще, можна удосконалити. Таким чином обґрунтовувалась ідея прогресу, який мислився як необоротний хід історії з тьми невідання в царство розуму.

18 століття – один з неоднозначних періодів **Нового часу** (історичний період між Середньовіччям та Новітнім часом, який розпочався з відкриття іспанцями в 1492 році Нового Світу. У даний відрізок часу відбувається виникнення нової цивілізації, нової системи відносин, «європейського світу», «європейського дива» і експансія європейської цивілізації в інші частини світу). 18 століття характеризується завершенням старого суспільного устрою (феодалізму) і, як наслідок, зміною художньо-стильових формацій. Багатоплановість пошуків століття **Просвіти** пояснює відсутність єдиного визначення цієї епохи, як з погляду стилю (бароко, рококо, класицизм, сентименталізм, предромантизм), так і естетичних учень і поглядів.

Але не тільки Розум, а й Почуття цікавили мислителів того часу. Розум і Почуття – категорії, навколо яких розвернулися різного роду дискусії і творчі шукання мислителів, естетів, художників 18 століття. Розум і Почуття з'явилися двома «виразами обличчя, двома способами самопрояву» епохи. Проте очевидно, що саме Почуття, тобто дослідження емоційної природи людини, стало прогресуючою генеральною тенденцією в подальшій епосі (романтизм).

Подією, ключовою для розуміння епохи Просвіти в 18 сторіччі, стало **фокусування уваги на людській індивідуальності**. Вперше піддалися осмисленню конкретні реальні інтереси індивіда. Мінялися уявлення про внутрішню нерухомість людини: признавалося значення плотського чинника, отримало новий розвиток вчення про темпераменти, була відкрита гнучкість нашої плотської природи і динамічний характер психічних процесів.

Людина починає розглядатися як суб'єкт, який естетично відчуває, підноситься над сферою буденної свідомості, бере участь в природних процесах і керується незалежним етичним почуттям – внутрішньою гармонією в самому собі (А. Шефтсбері). «Наступив час становлення і розквіту індивідуальності, яку можна було б визначити ще і як самотність. (Показово, що поняття «**індивідуальність**» словесно оформилося саме у

18 столітті (поява французького слова «individualite» була зафіксована в 1760 році).

Дана епоха породила співіснування різних художніх стилів – бароко, рококо, сентименталізм, класицизм, їх взаємовпливи, їх еволюцію.

2. ПЕРЕХІД В ЕРУ КЛАСИЦИЗМУ

У 1-й половині 18 ст. Бароко повсюдно еволюціонує до граціозної легкості стилю рококо, співіснує і переплітається з ним, а з 1760-х рр. витісняється класицизмом.

Перехідна фаза між пізнім бароко і раннім класицизмом, наповнена суперечливими ідеями і спробами об'єднати різні погляди на світ, має декілька назв. Її називають **«ГАЛАНТНИМ СТИЛЕМ»**, «Рококо», «Передкласичним періодом або «Ранньокласичним періодом». У ці декілька десятиліть композитори, які продовжують працювати у стилі бароко, все ще залишалися успішними, але вже належали швидше не до сучасності, а до минулого. Музика опинилася на роздоріжжі: майстри старого стилю володіли прекрасною технікою, але публіка вже хотіла нового. Скориставшись цим бажанням, досяг популярності Карл Пилип Еммануїл Бах (син І. Баха): він відмінно володів старим стилем, але багато працював над тим, щоб оновити його. Його клавірні сонати були чудові свободою в побудові, відрізнялись сміливою роботою над структурою твору.

У цей перехідний момент **збільшилася відмінність між духовною і світською музикою**. Духовні твори залишалися переважно в рамках бароко, тоді як мирська музика тяжіла до нового стилю.

Особливо в католицьких країнах центральної Європи, барочний стиль був присутній в духовно музиці до кінця вісімнадцятого століття, так само як свого часу *stile antico* епохи відродження зберігався до першої половини сімнадцятого століття. Меси і ораторії Гайдна і Моцарта, класичні за своєю оркестровкою і орнаментикою, містили в собі безліч барочних прийомів у

своїй контрапунктній і гармонійній структурах. Занепад бароко супроводжувався тривалим періодом сумісного існування старої і нової техніки. У багатьох містах Німеччини барочна практика виконання збереглася до 1790-х років, наприклад, в Лейпцизі, де в кінці свого життя працював І. С. Бах.

В Англії стійка популярність Генделя забезпечила успіх менш відомим композиторам, що також складалі в барочному стилі: Чарльзу Авісону (англ. *Чарльз Avison*), Уільяму Бойсу (англ. *Вільгельм Boyce*) і Томасу Августину Арну (англ. *Томас Augustine Arne*).

У континентальній Європі цей стиль вже почав вважатися старомодним; володіння їм було потрібне лише для створення духовної музики і навчання у консерваторії.

Музичний стиль **РОКОКО** у «чистому вигляді» проявив себе в творчості «великих французьких клавесиністів» Франсуа Куперена («Великого») і Жана Пилипа Рамо (не менш великого, але без такого ж титулу. Абсолютно в тій же манері працювали їх менш відомі сьгодні сучасники: Луї Клод Дакен, Антуан Форкере, Андре Кампра, Жозеф Боден де Буамортъє, Луї Ніколя Клерамбо, Марін Марі і багато інших. Своїм передвісником в один голос вони оголошували великого Жана Батисту Люллі.

Для стилю рококо в музиці характерні ті ж самі риси, що в живописі і в архітектурі. Велика кількість дрібних звукових прикрас і завитків (так званих «мелізмів», аналогічних звивистим лініям стилізованих раковин «рокайлей»), переважання маленьких, ювелірно оброблених деталей і камерних форм, відсутність яскравих зіставлень і драматичних ефектів, панування тих же, знайомих по картинах Буше, тем і образів: грайливих, кокетливих і галантних. Та і сам по собі інструмент, клавесин, що пережив в епоху галантного стилю і рококо свою найвищу точку розквіту і популярності, що це як не найвищий вираз всіх рис того ж стилю рококо? Камерний, невеликого (або навіть зовсім маленького) розміру інструмент, з неголосним

звуком, який швидко затухав і вимагав великої кількості дрібних нот для заповнення простору... Зовнішня обробка інструменту: химерна, багата, повна дрібних прикрас і якнайтонших деталей неминуче доповнювала єдність стилю.

Блискучого розвитку досягла й **КЛАВІРНА МУЗИКА**. Одним з найвидатніших представників якої був Доменіко Скарлатті (син знаменитого Алесандро Скарлатті) (1685-1757). Одночастинна старовинна соната – жанр якої розвинув у своїй творчості Скарлатті – мала велике значення для становлення й удосконалення сонатної форми та фортепіанної творчості взагалі. «Есхерсизі» (так назвав Скарлатті свої твори для клавіру) втілили **предкласичне сонатне *allegro***. Скарлатті був **новатором клавірної техніки** – ввів, наприклад, репетиції, перехрещування рук, гліссандо, які пізніше стали основою фортепіанної гри романтиків.

Неоцінимі досягнення у розвитку клавірної музики **французьких клавесиністів 17-18 ст.**

Клавесин – старовинний клавішний струнно-щипковий музичний інструмент, металеві струни якого захищуються плектром з пера або шкіри. Існують клавесини двох типів: крилоподібної форми великого розміру (вертикальний або горизонтальний) і меншого розміру – квадратної, прямокутної або п'ятикутної форми. Інструменти першого типу зазвичай називають клавесином, а другого – спінетом (в Англії – верджісел).

Клавесин, який походить від псалтерію, струни якого захищувалися пальцями, був поширений в 16–18 ст. Він виготовлявся з двома клавіатурами. Складніші інструменти мали два або більше набори струн (регістрів) і особливі перемикачі, які дозволяли змінювати кількість видобутих звуків шляхом одночасного включення двох або трьох наборів струн.

Поступаючись фортепіано в силі й динаміці (струни фортепіано звучать в результаті ударів по них оббитих фільцем молоточків, а не від защипування), клавесин мав свої переваги: велику ясність тону, ритмічну чіткість і прекрасне поєднання з іншими інструментами і голосами, яка зробила клавесин чудовим ансамблевим інструментом.

У клавесина механізм щипковий: при ударі об клавішу пір'їнка зачіпляє струну, і вона видає уривистий, але гучний звук (завдяки недосконалості механізму, вільно звучать обертони). При такому пристрої не можна грати *legato*; поступові наростання і спади

звучності (*crescendo, diminuendo*) також неможливі. До цього потрібно додати значно вужчий, ніж у фортепіано, діапазон і відсутність сучасного педального механізму. Та все ж клавесин володів, особливо для свого часу, прекрасними якостями. Його сріблясто-дзвінкі тембри у верхньому регістрі дуже красиві, а в басах «напливи» обертонів створюють багатий відтінками колорит. Перлинно-розсипчата гра (*jeu perle*) і меліزمи дають ефект блискучої легкості і витонченості, вже не досяжної для фортепіано. Клавесинне мистецтво в XVII-XVIII століттях досягло високої досконалості.

Віртуози-клавесиністи. Жак Шамбоньер (1602-1672), Луї Куперен (1626-1661), Жан д'Англьбер (1635-1691), Жан Франсуа Дандріє (1682-1738), а особливо Франсуа Куперен («Великий») (1668-1733) і Жан Філіпп Рамо створили безліч чудових творів, що увійшли до скарбниці класичного мистецтва Франції.

Французьке життя, природа, люди знайшли в них поетичне втілення, часто не позбавлене рис вишуканості і ідеалізації, проте ж високохудожнє, іноді сильне і навіть проникливе. Серед цих п'єс для клавесину переважали танцювальні та пісенні жанри. Тут позначився вплив опери і балету. Не випадково у Ж. д'Англьбера і інших клавесиністів ми знаходимо перекладення балетної музики, увертюр і арій з ліричних трагедій Люлі (який, до речі, сам був також блискучим клавесиністом).

Французька музика для клавіру представлена двома жанрами. Один з них – п'єси мініатюри, прості, тендітні, витончені. У них важливі дрібні деталі, спроби зобразити звуками пейзаж або сценку. Клавесиністи створили особливу мелодику, повну вишуканих прикрас – **мелізмів** (від грец. "мелос" – "пісня", "мелодія"), що є "мереживом" з коротких звуків, які можуть навіть скластися в крихітну мелодію. Існувало безліч різновидів мелізмів; вони позначалися в нотному тексті спеціальними знаками. Оскільки звук у клавесина не тягнеться, меліزمи часто необхідні для того, щоб створити безперервно звучну мелодію або фразу. Улюбленим жанром французької клавірної музики була сюїта.

Французька сюїта. Крім алеманди, павани, французької куранти, сарабанди, чакони, пассакальї, жиги, які вже в Італії з'єднувалися в партіти або в «камерні сонати»

для скрипки або чембало, французька сюїта включала й інші, чисто французькі танці, народні за жанровим походженням. Так, гавот – енергійний, дводольного розміру танець жителів провінції Дофіні. Мюзетт – селянський танець під волинку. У Нормандії волинку називали лур (loure), і під цим найменуванням в сюїтах з'явилися п'єси неквапливого руху і в синкопуючому ритмі на шість чвертей. Менует – спадкоємець куранти – статичний тридольний танець провінції Пуату. Люллі одним з перших позбавив його провінційної безпосередності і колориту, додавши йому чинного, іноді вишукано-манірного, а часом і урочисто-декоративного характеру. Бурре – танець з підстрибом з музикою на чотири чверті і із затактом; його танцювали колись овернські лісоруби. Пасспье – швидкий тридольний танець, запозичений у бретонських моряків. Канарі – один з французьких різновидів жиги (музика цього дуже швидкого і живого чотиридольного танцю з тріольною ритмічною фігурою відрізнялася щебечучими мордентами, які розцвічували мелодію на сильних долях).

У клавесинних сюїтах XVII століття всі ці танці фігурували вже далеко не в первозданній свіжості колишніх народних варіантів, а в новій художній якості, що відобразила стиль епохи, оригінальну індивідуальність композитора і своєрідність інструменту. В їх скупому і строгому, ритмічно чіткому малюнку в статичному і врівноваженому русі виразно позначився вплив класицизму і особливо опери Люллі. Деякі з них звучать як справжні оперні балети свого часу.

Але навіть і в крупних формах (операх балетах і кантатах) всі ці риси проявили себе повною мірою. Так, великі опери Рамо і Кампра також побудовані з невеликих номерів, зв'язаних між собою за сюїтним принципом, іноді і зовсім є феєричною сюїтою, практично не зв'язаною будь-яким зрозумілим загальним сюжетом. Найбільш відомі твори цього типу: «Галантна Індія» Рамо, «Венеціанські святкування» і «Галантна Європа» Кампра. Герої міфологічних сюжетів опер були галантними кавалерами і пані, перевдягнутими в пишні костюми за принципом маскараду. Дуже популярний був також жанр *пасторалі*, з такими ж галантними пастухами і пастушками (зрозуміло, нічого спільного вони не мали з реальними селянськими типажми, які займались випасом худоби).

У інструментальній музиці панувала така ж галантна жанрова, портретно-пейзажна пасторальна або танцювальна мініатюра (для клавесина,

віоли, іноді з додаванням флейти, скрипок і гобоя). Музикували, як правило, в сюїтній формі, поступово набираючи кількість частин та збагачуючи музику численними подробицями. Класична барочна сюїта, що зазвичай складалася з 3-5 танців з простими жанровими назвами спочатку збагатилася новими «вставними» французькими танцями, такими як *пасьє бурре*, *менуєт*, *павана*, *гальярда*, потім почала включати і вільні, фантазійні частини з пейзажними, жанровими або навіть персональними назвами. У порівняно коротку епоху Рококо сам по собі жанр сюїти спочатку був доведений клавесиністами і майстрами інструментальних жанрів до свого вищого розвитку, потім до виснаження і занепаду, після якого він просто покинув професійне музичне середовище на добру сотню років.

Однією з найулюбленіших форм французьких клавесиністів (Шамбоньєра Ф. Куперена Ж. Рамо і інших) було *куплетне рондо*. Назва походить від французького слова *Couplet*, яким в нотах композитори XVIII століття позначали розділи, звані нами епізодами. Рефрен називався «рондо» (фр. *rondeau* – круглий; іноді форму куплетного рондо за французькою традицією також називають «рондо», з наголосом на останньому складі).

У більшості – це програмні п'єси, зазвичай – мініатюри, самого різного характеру (танці також). Складаються з 5 або 7 частин. Мінімум – 3 частини (Ф. Куперен. «*Le Dodo, ou L'Amour au berceau*»). Максимально відома кількість частин (для рондо) – 17 (Пасакалія Ф. Куперена).

Рефрен висловлює провідну (майже завжди – єдину в усьому творі) тему, її домінуюча роль сильно виражена. Зазвичай, він написаний компактно, в гомофонній фактурі і має пісенний характер, квадратної структури (зокрема у І. С. Баха) і має форму періоду. Подальші проведення рефрену – завжди в головній тональності. Він майже не міняється, єдина нормативна зміна – відмова від повторення (якщо воно було в першому проведенні рефрену). Рефрен варіюється у край рідко.

Куплети майже ніколи не мають нового матеріалу, вони розвивають тему рефрену, відтіняючи її стійкість. В більшості випадків має місце одна з

двох тенденцій: малі відмінності куплетів один від одного або цілеспрямований розвиток куплетів, накопичення руху у фактурі.

Оскільки музика звучала на світських прийомах і під час їжі, особливо заохочувались різні вигадки, карнавальні імітації і дотепні розважальні прийоми для звеселення аристократичних слухачів. Незмінною популярністю користувалися яскраві звукозображальні п'єси, наприклад, такі, як «Курка» Рамо (для клавесину) або «Маленькі вітряні млини» Куперена (теж частини клавесинної сюїти). Цей успіх привів до численних наслідувань, повторень і реплікацій в творчості інших авторів, що взагалі було характерне для епохи Бароко в цілому. Музичне бароко – це не тільки епоха генерал-басу і концертуючого стилю. Сьогодні, як ніколи раніше, нам стає очевидним, що це ще і ера **транскрипцій і аранжувань**, що визначають зовнішність часу нітрохи не у меншій мірі, чим будь-які нововведення в області музичної композиції.

У ті далекі часи відношення публіки до улюблених творінь мистецтва було зовсім іншим, ніж в наші дні. Нікому і в голову не могло прийти ревно, немов святиню, захищати від посягань кожна нота загальновизнаного шедевра. Якщо музика подобалася, вона повинна була звучати якомога частіше, в різноманітних транскрипціях і аранжуваннях. Жоден музикант не нехтував можливістю перекласти вподобану п'єсу для різних виконавців: для кращих солістів своєї капели, для друзів і учнів, або ж для зовсім не знайомих йому музикантів - професіоналів і спроможних любителів (готових витратити неабияку суму грошей на придбання вподобаного нотного видання). І навіть просте виконання службових обов'язків придворного капельмейстера або розділу церковного хору було неможливе без постійної переробки власних творів – до чергового свята або іншого урочистого випадку.

Іноді цікаві ефекти переміщалися прямо в музичну сферу, пародіюючи або зображаючи колегу-композитора або передражнюючи деякі професійні звички самих музикантів. У цьому плані особливо показова «Соната-квартет»

Гійома Гіймена, що носить підзаголовок «Галантні і цікаві розмови між поперечною флейтою, скрипкою, басовою віолою і віолончеллю» (1743-1743). У салонах найчастіше виконувалися млосні або грайливі любовні пісні, також популярні арії з опер Рамо, Кампра і Люллі в перекладенні для клавесину або маленького камерного ансамблю.

Традиційно друга половина 18 століття сприймається як епоха культу **Розуму, панування ідей Просвіти**, час перетворювальної діяльності великих французьких енциклопедистів, грандіозних відкриттів в області наукових і гуманітарних знань, у філософії, естетиці. Але не менш важливою тенденцією часу стала апеляція лідерів епохи до **Почуття як основи прояву людської суті; посилюється прагнення до обхвату цілісності «Я» і пошуку гармонії між Розумом і Почуттям**. Значною віхою в процесі емансипації Почуття стало те, що сформувався до останньої третини сторіччя нове художньо-естетичне явище – **СЕНТИМЕНТАЛІЗМ (від фр. sentiment - почуття, англ. sentimental – чутливий)**. Його поява і закономірності розвитку були обумовлені ціннісними установками 18 сторіччя, історико-соціальними і загально духовними тенденціями епохи.

Сентименталізм був тісно пов'язаний з європейською літературою (Ж.Ж. Руссо, письменники руху «Буря й натиск»). Термін набув широкого поширення завдяки роману Л. Стерна «Сентиментальна подорож по Франції і Італії» (1768). Розвиваючись в рамках просвітницького руху, сентименталізм з'явився своєрідною реакцією на його раціоналістичні класицистські установки. Прихильники сентименталізму (Ж.Ж. Руссо, А.Е. М. Гретрі. К.Ф.Е. Бах, К.Ф.Д. Шубарт) відводили музиці особливе місце серед інших мистецтв як «мові почуттів», здатній «торкнутися сердець слухачів»; основоположне значення вони надавали мелодії. Під дією сентименталізму збагатилася образно-жанрова палітра музики, в опері намітилася тенденція до зменшення жанрів, яка суперечила класицистській естетиці. У комічну оперу проникають елементи драматизму, що зближують її з «слізною

комедією» («Добра дочка» Піччінні, «Дезертир» Монсіньї, «Люсіль» і «Гурон» Гретрі, «Нещастя від карети» Пашкевича); виникає новий музично-драматичний жанр – мелодрама (перший досвід – «Пігмаліон» Руссо). Сентименталізм сприяв розквіту сольної пісні з інструментальним супроводом, переважно любовного змісту (пісні композиторів берлінської школи 2-а пол. 18 ст., «російська пісня»). В інструментальній музиці сентименталізм виявився частково в творчості композиторів мангеймської школи, які вперше використовували оркестрову динаміку як яскравий виразний засіб, наповнили мелодику чутливими інтонаціями «зітхання» та ін. Елементи сентименталізму знайшли розвиток і в мистецтві віденських класиків (творчість Й. Гайдна і В.А. Моцарта 1770-х рр.).

Важливе місце в естетиці сентименталізму відводилося музиці як «мові почуттів», здатній з особливою силою впливати на людські емоції. Таке її розуміння було характерне для Ж.Ж. Руссо, погляди якого мали сильний вплив на все європейське мистецтво 2-а пол. 18 ст. «...музика, – писав він, – захоплює сильніше, ніж живопис, тому що вона більше зближує людину з людиною і завжди вселяє нам думку про нам подібних... Звуки співу, ледве торкнувшись нашого слуху, сповіщають нам присутність істоти, подібної до нас. Вони служать як би посередниками душі».

Головним елементом музики Руссо вважав *мелодію*, яка в з'єднанні із словом відтіняє і підкреслює природну виразність людській мові. Саме у цій її властивості, на його думку, «корениться влада музики над серцями». «Мелодія, наслідуючи модуляції голосу, виражає скарги, крики, страждання і радості, погрози, стогони... І її мова, нечленороздільна, але жива, палка, пристрасна, в сто разів енергійніша, ніж сама людська мова». Ніякі «ефекти гармонії» і контрапунктичні хитрування не можуть замінити властивого мелодії дару доводити різноманітні відчуття до людського серця. І, навпаки, «якщо почуття одушевляє найпростіші наспіви, вони стають цікавими».

Серед німецьких музикантів одним з послідовних прихильників сентиментальної «естетики почуття» був К.Ф.Е. Бах. У своїй широко

відомій праці «Досвід правильного способу гри на клавирі» (1753-62), кажучи про якості хорошого музичного виконання, він особливо підкреслював уміння «торкнутися сердець слухачів». Щоб досягти цього, виконавець повинен сам випробовувати і переживати всі виражені в музиці почуття: «При виконанні сумних і млюсних фраз він повинен відчувати цю печаль. Так само має відбуватись і з бурхливими, веселими і іншими темами, афект яких музикант повинен відчути в собі».

Ідеї сентименталізму відстоював в своїй музично-критичній діяльності К.Ф.Д. Шубарт. Основою його естетичних поглядів є афористично сформульована теза: «Музичний геній знаходиться в серці».

Композитори сентименталізму внесли до музики нові образи і виразні засоби, що сприяло виникненню деяких нових жанрів, оновленню і трансформації старих. Особливо характерні для сентименталізму змішані жанри, в яких стираються чіткі межі, встановлені класицистською естетикою, і з'єднуються різноманітні жанрові ознаки. Так, під впливом сентименталізму в італ. і французьку комічну оперу проникають елементи зворушливої чутливості, а іноді і драматизму, що наближають її до типу буржуазної «сімейної драми» або «слізної комедії». Твором змішаного типу є «Добра дочка» Піччинні (1760), приналежність якої до жанру опери-буфа носить в означеній мірі умовний характер. Поєднання комедійного начала із зворушливо-сентиментальним властиво і операм Дж. Паїзієлло, Д. Чимарози і ін. У французькій опері-комік останньої третини 18 ст. зворушлива чутливість з'єднується з ідилією сільської атмосфери, руссоїстською ідеалізацією незіпсованих характерів простих людей, що живуть у безпосередній близькості до природи, з моралізуючою тенденцією. У таких її зразках, як «Том Джонс» Філідора (1765), «Дезертир» Монсінї (1769), «Люсіль» і «Гурон» Гретрі (1768, 1769), піднімалися серйозні, глибокі, актуальні для передреволюційної Франції проблеми, прості люди з народу наділялися високими, благородними почуттями. Комічна опера перетворювалася з розважальної, з невибагливими музичними та пісенними

вставками, в патетичну музичну драму. Мотиви, близькі французька опера-комік, звучать і в деяких німецьких зінгшпилях.

До нових жанрів, що виникли в руслі сентименталізму, відноситься **мелодрама**, творцем якої був Руссо («Пігмаліон», виконаний у 1770 під музику О. Куанье). Цей жанр межує з драм. театром, оперою і симфонією. Патетична декламація в мелодрамі часто чергується з оркестровими епізодами. Оркестр, говорив Руссо, вступає тоді, коли слова виявляються недостатніми для того, щоб виразити пристрасть, яка надихає актора. Жанр мелодрами отримав подальший розвиток в творчості німецьких композиторів, пов'язаних з рухом «Sturm und Drang» («Бурі й натиску»), і чеського музиканта Й. Бенди.

Видатний майстер музики клавіру До. Ф. Е. Бах, що відобразив ідеї руху «Sturm und Drang», прагнув додати звучанню клавішних інструментів співучості і вимагав, щоб «благородна простота мелодії» не заглушалася супроводжуваними елементами. Так звані «манери» (орнаментику), типові для галантного стилю, він використовував як засіб, що дозволяє подолати властиву клавішним інструментам обмеженість звучання.

Сентименталізм сприяв інтонаційному оновленню музики, демократизації її образно-виразної побудови та мови. Прості, задушевні, такі, що йдуть «від серця до серця» інтонації, джерелом яких був головним чином пісенно-романсовий мелос, проникли у всі області муз. творчості аж до опери, симфонії і ораторії. **Багато прийомів і елементів стилю сентименталізм були засвоєні і розвинені майстрами віденської класичної школи.**

Нові тенденції сентименталістів охопили багато сфер мистецтва, особливо літературу. Не менш яскраво сентименталізм виявився в музичному мистецтві, що характеризується, з одного боку, найбільшою безпосередністю дії на внутрішній світ людини і, з іншого, що опинився вельми чуйним в плані втілення людських емоцій. Творчість цілого ряду талановитих композиторів другої половини 18 століття – К.Ф.Е. Баха, А.Е.М. Гретрі,

Н. Піччинні і ін. пов'язане з сентименталістським рухом в мистецтві. З позицій сентименталізму стають з'ясовними пошуки на певних етапах творчості значущих композиторських фігур, а також специфіка стилістики окремих творів (наприклад, мінорних симфоній віденських класиків).

Вплив сентименталізму на інструментальну музику був помітний і в творчості композиторів **МАНГЕЙМСЬКОЇ ШКОЛИ**. Одним з найважливіших завоювань мангеймців була **нова динаміка: поступові тривалі наростання звучності на відміну від раптових змін *p* і *f*, характерних для музики бароко**. Англ. теоретик мистецтва Д. Уебб відзначав особливе виразне значення поступових *crescendo* і *diminuendo* в музиці: «...взаємозв'язок між музикою і пристрастю, – писав він, – найвиразніше позначається саме при цих переходах і змінах руху, що приносять найбільше задоволення». Прагнення до тонкого, диференційованого нюансування, постійним змінам відтінків було обумовлено тим, що афекти розумілися як «**рух пристрастей**», а не як застигли незмінні стани душі. Підкреслена виразність музики досягалася у мангеймців також за допомогою ряду характерних мелодичних фігур, серед яких виділяється інтонація «зітхання» і оточення звуку двома сусідніми з ним, визначуване в німецькій мові як *тремтіння*, *трепетання*. Ці прийоми зустрічаються також в італійській опері-буффа і у деяких представників пізньої опери-серія (напр., у Н. Йоммеллі). Багато рис стилю мангеймців були властиві і творчості Ф. Госсєка, творця французької симфонії.

Склалася мангеймська школа в Мангеймі (курфюршество Пфальц в Баварії), де до сер. 18 ст. придворна капела об'єднала ряд першокласних музикантів-композиторів і виконавців (головним чином скрипалів і віолончелістів), що визначили характерний виконавський стиль оркестру і створили для нього новий репертуар. На формування творчого і виконавського стилю мангеймської школи вплинула чеська музична культура (у капелі були багато чехів). У 1745-57 рр. керівником капели був скрипаль і композитор чеського походження Я. Стаміц, який сприяв творчому

самовизначенню мангеймської школи.

Мангеймський оркестр (для свого часу був дуже великий, з розширеною струнною групою) відрізнявся зіграністю, своєрідністю прийомів виконання, які підкорювались завданням нової експресивності. Сучасники відзначали особливі «мангеймські манери»: характерне підкреслення динамічних контрастів, пристрась до динамічних наростань (великі, тривалі *crescendo*) і загасань (*diminuendo*), а також виділення певних мелодійних оборотів («мангеймські зітхання» – затримання) і улюблених типів прикрас. За своїм загальним напрямком М. ш. стояла щонайближче до сентименталізму 18 ст. Її виразні засоби підкреслювали головним чином чуттєво-патетичного начала в інструментальній музиці. Одночасно у М. ш. виявилися і стильові риси рококо. У своїй творчості мангеймці узагальнили характерні тенденції, що намітилися в різних творчих напрямках, ведучих до симфонізму: у старовинній італійській скрипковій та тріо-сонаті, в оркестровій сюїті, в увертюрах (особливо в італійських), в оперній музиці з її яскравими і типовими образами, які підготували тематизм. («Симфонією» до часу М. ш. називалася італійська оперна увертюра, що ще не цілком відокремилась від опери, але яка виконувалася також і окремо.) Створюючи своє трактування циклу, М. ш. підготувала класичну симфонію, визначивши художню функцію кожній з її 4 частин (цьому передували «мангеймські манери»). У мангеймських авторів **симфонія перетворилася на самостійний оркестровий твір, частіше всього в 4 частинах (*allegro, andante, менует, фінал*), з характерним для кожної з них тематичним виглядом, з характерними темами-образами.** Серед багатьох авторів мангеймських симфоній (і одночасно учасників оркестру) виділяються Ф.К. Ріхтер, А. Фільц, К. Каннабіх, Ф. Бек, Дж. Тоескі, Карл Стаміц (син Я. Стаміца), І. Френцль, П. Ріттер.

Образний стрій М.ш. відрізнявся емоційністю та патетикою, передував руху «Буря і натиск». В музиці мангеймців склалось багато прийомів класичної оркестровки: функціональне розділення груп оркестру, відхід від

традиції *генерал баса*, в складі закріпився кларнет.

Не дивлячись на велике коло майстрів, М. ш. зберігала свою єдність до тих пір, поки не була перевершена досягненнями віденської класичної школи. Вплив мангеймського симфонічного стилю було вельми значним не тільки в межах Німеччини. Симфонії мангеймців широко виконувалися і видавалися в Парижі. З віденських класиків найбільший вплив М. ш. здійснила на молодого В.А. Моцарта.

3. КЛАСИЦИЗМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Інший художній стиль, який відносився до епохи Просвіти, був класицизм. **КЛАСИЦИЗМ** (від латів. *classicus* – зразковий) – стиль в літературі та мистецтві **17 – поч. 19 ст.** Склався під впливом ідей філософського раціоналізму (картезіанство та ін.), а також естетики *Відродження* з його орієнтацією на античне мистецтво як на неперевершений художній зразок. Провідна теза естетики класицизм полягає в переконанні, що суть буття глибоко розумна і гармонійна, в затвердженні єдиного, загального порядку, що управляє світом. З цим зв'язані і вимоги класицистів до мистецтва як до одного із створень могутнього людського інтелекту, в основі якого лежать принципи логічної обґрунтованості, внутрішньої гармонії, строгій регламентації жанрів, типізації та узагальненості засобів виразності. У загальному розвитку класицизму виділяють класицизм 17 ст., що формувався у взаємодії з бароко, і просвітницький класицизм 18 ст., пов'язаний з передреволюційним ідейним рухом у Франції і його впливом на мистецтво інших країн.

Класицизм виник в абсолютистській Франції 17 ст.; французька культура дала художньо завершені зразки класицистських творів спочатку в літературі (Н. Буало, Ж. Лафонтен, П. Корнель, Ж. Расін), а потім і в музиці.

Основоположником класицизму в музичному театрі став

Ж.Б. Люллі, творець оперного жанру *ліричної трагедії* (багато в чому близькій трагедії у французькому драматичному театрі). Для опер Люллі характерні античні і міфологічні сюжети, висока героїка, піднесеність стилю, з побудові опер – логічна ясність, відповідність строгим правилам, нормативність, орієнтація на драматично гнучкий речитатив та оркестровий розвиток. Творчості Люллі в значній мірі були властиві і риси бароко, що виявляються, зокрема, в пишній декоративності його опер.

Об'єднання рис класицизму і бароко властиве також творам композиторів *неаполітанської оперної школи* (А. Скарлатті, Н. Порпора, Л. Лео і ін.), *опери-серія* з її внутрішньою єдністю, регламентацією музичних форм і разом з тим надзвичайною віртуозністю вокальних партій, ефектністю сценічного оформлення.

Класицизм 18 ст. пов'язаний з просвітницьким рухом, поглядами французьких енциклопедистів, а також Р.Е. Лессінга, І.Р. Гердера. Музично-естетичні положення просвітницького класицизму розроблені в працях Ж.Ж. Руссо, Д. Дідро, Ш. Батте, І. Маттезона, І.А. Шайбе, І.І. Кванца та ін. Найважливіша в естетиці класицизму установка на наслідування природі, доповнена вимогами простоти, природності, почала тлумачитися ширше, включивши в себе багатообразне коло явищ; класицизм таким чином зблизився з реалістичним напрямком в мистецтві.

У французькій культурі центром боротьби за нову естетику залишалася опера. **Проте лише К.В. Глюку, який здійснив реформу опери-серія і ліричної трагедії** вдалося створити твори, що відрізняються благородною простотою і піднесеністю. В цей час класицизм продовжував розвиватися у взаємозв'язку з іншими стилями і художніми течіями – бароко, рококо, *сентименталізмом*. Це підготувало вершинну, якісно нову стадію розвитку музичного класицизму – мистецтво **віденської класичної школи** (творчість Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена).

Віденський класицизм увібрав у себе найбільш прогресивні ідеї свого часу, багато в чому перекликаючись з веймарським класицизмом І.В. Гете і

Ф. Шиллера в літературі. З творчістю віденських класиків зв'язаний блискучий розквіт провідних інструментальних жанрів – **симфонії, сонати, струнного квартету, формування сонатно-симфонічного циклу і симфонічного оркестру**. Вони створили *симфонізм* – метод дієвого розкриття життєвих суперечностей, співзвучний діалектичним ідеям німецької класичної філософії.

На рубежі 18-19 ст. класицизм знайшов нові форми у творах композиторів Великої французької революції (Ф.Ж. Госсекса, Е. Мегюля, Л. Керубіні і ін.) – розрахованих на масову аудиторію та відданих революційним ідеалам. Кульмінаційного виразу ці ідеали знайшли в творіннях Бетховена, пізні твори якого, проте, вже були відмічені рисами романтизму.

Французька опера XVII-XVIII ст.

Французька опера XVII-XVIII ст. відрізнялась від італійської. Вона випробувала на собі сильний вплив класицизму (від лат. *classicus* – "зразковий") – художнього стилю, що склався у Франції в XVII в.; і перш за все – класичного театру. Драматурги П'єр Корнель і Жан Расін, показуючи складну боротьбу пристрастей, оспівували в трагедіях почуття обов'язку. Актори грали в особливій манері: вимовляли слова співучо, часто використовували жестикуляцію і міміку. Подібна манера вплинула на французький стиль співу: він відрізнявся від італійського бельканто близькістю до розмовної мови. Співаки, подібно до драматичних акторів, чітко вимовляли слова, вдавалися до шепоту, ридань.

При дворі «короля-сонця» Людовика XIV опера зайняла важливе місце. Королівська академія музики (театр, в якому проходили оперні постановки) стала одним із символів розкоші королівського двору і могутності монарха.

У французькій музиці з'явився свій різновид опери-серія – *лірична трагедія* (фр. *tragedie lyrique*) або *велика опера*. Творцем цього жанру став композитор **Жан Батіст Люллі (1632-1687)**. Опері Люллі, крупні п'ятиактні

твори, відрізнялися розкішною постановкою, пишнотою декорацій і костюмів, як того вимагав королівський двір, що бажав яскравих видовищ, свята. Це типові для епохи бароко драми з рисами класицизму. Тут бушували пристрасті, відбувалися героїчні події. Особливістю опер Люллі були штучна, вишукана краса в музиці і декораціях, характерна для бароко, – і класична врівноваженість, стрункість побудови. Люллі писав опери на сюжети з античної міфології і епічних поем епохи Відродження. Краща його опера – «Арміда» (1686 р.) – створена за мотивами героїчної поеми італійського поета Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим». Згідно сюжету, дамаська цариця Арміда зачаровує своїми чарами лицаря хрестоносця Рено (у Тассо – Рінальдо). Проте сподвижники Рено нагадують йому про військовий обов'язок, і лицар покидає кохану, а та у відчаї руйнує царство. Ідея опери відповідає вимогам класицизму (конфлікт почуття обов'язку і особистих почуттів), але любовні переживання героїв показані з такою виразністю і глибиною, що стають центром дії. Головне в музиці Люллі – *розгорнені арії-монологи, в яких теми пісенного або танцювального характеру чергуються з речитативом, гнучко і тонко передаючи почуття персонажів.* Вплив бароко виявився не тільки в зовнішній розкоші постановки, але в підвищеній увазі до любовної драми; саме глибина почуттів, а не почуття військового обов'язку робить героїв цікавими для слухача.

Велику роль у французькій опері грали танцювальні номери, які були закінченими сценами. Також до наших днів в театральному і концертному репертуарі збереглася *балетна музика* Люллі. І тут його творчість була для французького мистецтва основоположною. Оперний балет Люллі – це далеко не завжди дивертисмент: на нього покладалося нерідко не тільки декоративне, але і драматичне завдання, художньо-обачливо погоджене з ходом сценічної дії. Звідси танці пасторально-ідилічні (у "Альцесті"), траурні (у "Психеї"), комічно-характерні (у "Ізиді") і т.п. У розташуванні інструментально-хореографічних номерів ліричної трагедії виразно

позначається принцип сюїтного жанру і композиції.

Французька балетна музика до Люллі мала вже свою, принаймні вікову традицію, але він вніс новий струмись – "жваві і характерні мелодії", гострі ритми, жваві темпи руху. У той час це з'явилося цілою реформою балетної музики. Загалом, інструментальних номерів "ліричної трагедії" було значно більше, чим в італійській опері. В музичному відношенні вони були вищі і більш гармонували з дією, що відбувалася на сцені.

Люллі писав опери-балети (наприклад, «Тріумф кохання»); комедії-балети («Шлюб по неволі», «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин у дворянстві»).

Розвиток національної опери продовжився в творчості молодшого сучасника Люллі – **Жана Філіппа Рамо (1683-1764)**. Він також писав в жанрі ліричної трагедії. У творах Рамо поглибилися психологічні характеристики героїв, композитор прагнув подолати зовнішній блиск і помпезність французької опери. Маючи досвід роботи в камерно-інструментальній музиці, він підсилив роль оркестру.

Французька оперна увертюра. У операх Люллі і Рамо склався особливий тип увертюри, пізніше названий *французьким*. Це велика і барвиста за звучанням оркестрова п'єса, що складалася з трьох частин. Крайні частини – повільні, урочисті, з великою кількістю коротких пасажів і інших вишуканих прикрас головної теми. Для середини п'єси вибирався, як правило, швидкий темп (було очевидне, що автори блискуче володіють всіма прийомами поліфонії). Така увертюра була вже не прохідним номером, під який шумно усаджувалися слухачі, які запізнилися на спектакль, а серйозним твором, що вводив слухача в дію і розкривав багаті можливості звучання оркестру. З опер французька увертюра незабаром перейшла в камерну музику і пізніше часто використовувалася в творах Г. Генделя і І. Баха.

Оперна реформа К.В. Глюка

Одним з видних представників музичного класицизму був німецький композитор **Крістоф Віллібальд Глюк (1714-87)**.

Композитор народився в австрійському містечку Ерасбах (недалеко від кордону з Чехією) в сім'ї лісничого. Музичну освіту він здобув у Празі. Співав у церковному хорі, під керівництвом відомих чеських музикантів, вивчав теорію. Пізніше, вже в Мілані, Глюк познайомився з італійською музикою. Тут він брав уроки у відомого композитора і органіста Джованні Баттісти Саммартіні (близько 1700-1775). Саме Саммартіні навчив його блискуче володіти оркестром. У Італії Глюк склав свої перші опери (вони були написані в жанрі опери-серія). Під час перебування в Лондоні (1745 р.) Глюк зустрівся з Генделем, і музика німецького майстра справила на нього величезне враження. У складі оперної трупи композитор відвідав багато європейських міст. Нарешті в 1752 р. він влаштувався у Відні, а в 1754 р. отримав місце придворного композитора. На той час Глюк був автором відомих опер, мав досвід роботи в театрі, глибоко знав італійську, французьку і німецьку оперні традиції. Поступово композитор прийшов до думки, що оперу необхідно змінити. Першими операми, створеними по нових правилах, стали «Орфей і Еврідіка» (1762 р.), «Альцеста» (1767 р.), «Паріс і Єлена» (1770 р.). Глюк написав їх на тексти італійського поета і драматурга Раньєрі та Кальцабіджі (1714-1795). **Це був перший приклад співпраці автора музики і лібреттиста в процесі створення опери. Раніше композитори писали музику на вже готові і окремо видані лібрето.** Погляди Глюка і Кальцабіджі на сюжет і розвиток дії співпадали, що зробило їх творчий союз плідним.

Для опер Глюк вибирав, як правило, античні сюжети, в яких оспівувався подвиг в ім'я любові і виконання обов'язку. Дійовими особами його творів були узагальнені символічні фігури, що втілювали етичні поняття – любов, вірність, самовідданість тощо. В драматургії опери Глюка був ясно виражений зв'язок з традиціями античного театру – кількість персонажів мінімальна, хор коментує те, що відбувається на сцені. Основну увагу композитор приділяв слову. Він прагнув до того, щоб музика точно виражала дух і настрої поетичного тексту. Важливу роль в операх Глюка грають речитативи; вони завжди звучать під акомпанемент оркестру (на відміну від секко – речитативів опери-серія, які супроводжувалися клавесином). Головна мелодійна лінія проводиться в аріях; композитор відмовився від віртуозних прийомів і прикрас, що відволікали слухачів від змісту тексту. Зростає роль оркестру – вже в увертюрі були позначені основні ідеї. Твори композитора отримали визнання у Відні, але повне розуміння майстер сподівався знайти в столиці Франції, і в 1773 р. він відправився до Парижу. Для французької сцени Глюк створив нові редакції «Орфея і Еврідіки» і «Альцести», написав такі опери, як «Іфігенія в Авліді» (1774; за трагедією французького поета і драматурга Жана Расіна) і «Іфігенія в Тавриді» (1779; за мотивами трагедії старогрецького драматурга Евріпіда). Опери Глюка мали в

Парижі великий успіх, проте викликали запеклі спори. Суспільство розділилося на прихильників Глюка і його лютих супротивників. Композитора підтримали письменники і філософи Дені Дідро, Жан Жак Руссо. Проте багато хто виступив проти нововведень – вони відстоювали традиційні принципи французької опери у дусі Люллі і Рамо і італійської опери-серія. Супротивники Глюка навіть викликали до Парижа в 1776 р. відомого італійського композитора Нікколо Піччинні (як представника традиційного оперного стилю) і добилися постановки його опер. Розгорілася так звана «війна глюкістів і піччинністів», що викликала багато суперечок в паризькому суспільстві.

Твори Глюка приваблювали ясністю драматургічного розвитку, цілісністю образів, класичною строгістю і виразністю музики, природністю і красою мелодій, благородством почуттів героїв. Творчі принципи композитора знайшли чимало прихильників, але жоден з них не володів таким же яскравим даруванням, тому досвід віденського майстра можна вважати унікальним і таким, що не має прямого продовження. Однак, до ідеї про провідну роль поетичного тексту звертались багато музикантів, зокрема німецький композитор Ріхард Вагнер.

Отже, творчість Глюка є прикладом цілеспрямованої реформаторської діяльності в області опери, принципи якої композитор сформулював в передмові до партитури опери «Альцеста». Музика, як вважав Г., покликана супроводжувати поезію, підсилювати почуття, виражені в ній. Розвиток дії здійснюється головним чином у *речитативах-ассокомпанато*, унаслідок скасування традиційного речитативу-сессо підвищується роль оркестру, драматургічно активного значення набувають хорові і балетні номери у дусі античної драми, увертюра стає прологом до дії. Об'єднуючою ці принципи ідеєю було прагнення до «прекрасної простоти», а в композиційному плані – до наскрізного драматургічного розвитку, що долає номерну структуру оперного спектаклю. Оперна реформа Г. базувалася на музично-естетичних принципах Просвіти. В ній відбилися нові, класицистські тенденції в розвитку муз. мистецтва. Ідея Г. про **підпорядкування музики законам драми** вплинула на розвиток музичного театру 19- 20 ст., в т.ч. на творчість Л. Бетховена, Л. Керубіні, Р. Спонтіні, Р. Берліоза, Р. Вагнера, М.П. Мусоргського. Проте вже за часів Г. існувала переконлива антитеза подібному розумінню муз. драми в операх В.А. Моцарта, який в своїй

концепції музичного театру виходив з пріоритету музики.

Стилю Глюка властиві простота, ясність, чистота мелодики і гармонії, опора на танцювальні ритми і форми руху, скупе використання поліфонічних прийомів. Особливої ролі набуває речитатив-*accompanato*, мелодично рельєфний, напружений, пов'язаний з традиціями французького театру, декламацією. У Г. зустрічаються моменти інтонаційної індивідуалізації персонажу в речитативі (опера «Арміда»), характерна опора на компактні вокальні форми арій і ансамблів, також на наскрізні за формою *аріозо*.

АРІОЗО (італ. *arioso*, букв. - на зразок арії), за І. М. Ямпольським, це:

1) Жанр вокальної музики (оперної, кантатної), що займає проміжне положення між арією і речитативом. Від арії відрізняється меншими розмірами, відсутністю певної структури, від речитативу – простотою і співучістю мелодії. Зазвичай узагальнює зміст попереднього речитативу.

У італійській кантаті і опері 17 ст. (у М.А. Честі, К. Монтеверді) аріозо часто складало важливу сполучну ланку між речитативом і арією. Згодом почала застосовуватися в італійській кантаті, рідше в опері (особливо в творах композиторів неаполітанської школи). Нерідко (наприклад, в кантатах І. С. Баха) аріозо представляє частину сцени речитативного характеру (середній або, що типовіше, завершальний її розділ).

У оперній музиці 19 ст., зокрема у російській композиторів-класиків, аріозо стає невеликою арією з мелодією співучо-декламаційного (наприклад, аріозо Куми в опері «Чародійка») або лірично-пісенного (наприклад, аріозо Мазепи) складу.

Аріозо застосовується і в деяких операх 20 ст., що втілюють традиції 18 ст. (наприклад, «Кардільяк» Хіндеміта, «Пригоди гульвіси» Стравінського).

2) Виконавське позначення, яке вказує на співучий характер гри або співу (на зразок арії). У цьому сенсі не пов'язано з яким-небудь певним жанром. Зустрічається у І. С. Баха (у окремих номерах «Різдвяної ораторії»), у Л. Бетховена (у 3-ій частині фортепіанної сонати *op. 110*).

4. ВІДЕНСЬКІ КЛАСИКИ: НАРОДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ

Віденська класична школа (нім. Wiener Klassik) – творчий напрям, що склався в Австрії в 2-й пол. 18 ст. – 1-поч. 19 ст.

Термін «віденські класики» вперше був вжитий австрійським музикознавцем Рафаелем Георгом Кізеветтером у 1834 році відносно Гайдна і Моцарта. Пізніше інші автори додали в цей список і Бетховена.

Центральним місцем розвитку творчості віденських класиків став Відень, столиця музичної культури того часу. І якщо Париж з його оперою і Лондон з його публічними концертами задавали тон музичним містам Європи другої половини XVIII століття, то Відень після смерті прославленого Моцарта і переїзду Бетховена займала в світі музики пануюче положення. Шанувальник Бетховена граф Фердинанд Ернст Габріель фон Вальдштайн в своєму листі до нього писав: «Завдяки Вашій невпинній старанності Ви отримуєте дух Моцарта з рук Гайдна».

Кожен з цих композиторів володів яскравою творчою індивідуальністю, яка визначала і загальний характер музики, і вибір жанрів, і особливості музичної мови. Так, в музиці Гайдна переважають світлі, радісні настрої, провідну роль відіграють жанрово-побутові елементи; у Моцарта особливо виділяється лірико-драматичне начало; головна риса музики Бетховена – героїчний пафос боротьби, подолання, перемоги.

Гайдн писав в різноманітних жанрах, але найбільш значний його внесок в область інструментальної музики і ораторії («Створення світу», «Пори року»); у творчості Моцарта, який збагатив інструментальну музику, найважливіше місце належить опері; Бетховен, творець єдиної опери «Фіделіо», над якою він працював багато років, за природою свого дарування тяжів до інструментальної музики.

При всій індивідуальній своєрідності в творчості цих художників виявляються найважливіші загальні риси: реалізм, оптимістичний,

життєстверджуючий характер, гуманістична спрямованість, справжня народність, демократизм. Твори композиторів В.к.ш. відрізняє широта обхвату життєвого змісту. Глибока серйозність органічно поєднується в них з веселістю, жартом, трагічне – з комічним. Емоційне з'єднується з раціональним; вільний політ фантазії – з точним розрахунком, граничною стрункістю, ясністю, досконалістю форми. Представники В.к. ш. уміли навіть найскладніший зміст виражати гранично простою, зрозумілою мовою.

В.к.ш. як художній напрям складалася у міру просування до творчої зрілості старших її представників – Гайдна і Моцарта. А творчість пізнього Бетховена виходить вже за межі типового для всієї В.к.ш. стилю. Тому деякі дослідники (Р. Аберт) обмежують період В.к.ш. 1782-1812 роками, хоча творча діяльність Гайдна і Моцарта почалася декількома десятиліттями раніше, а молодший з представників В.к.ш., Бетховен, продовжував творити до 1827.

Становлення В.к.ш. відбувається у роки бурхливого розвитку німецького та австрійського просвітництва. Переживає свій розквіт німецька поезія; виникає художня критика, досягає високого розвитку філософія. Найбільші художники і мислителі епохи – Гердер, Гете, Шиллер, Лессінг, Кант, Гегель – висувають нові гуманістичні ідеали. Кращі представники німецької і австрійської культури вбирають і передові суспільно-політичні, етичні й естетичні **ідеї французьких буржуазних просвітителів**. Багато їх естетичних ідеалів, зокрема проголошене Руссо **гасло свободи і природності**, знайшли втілення в творчості композиторів В.к.ш. На творчість Бетховена незгладимо вплинули ідеї Великої французької революції.

Композитори В.к.ш. успадкували досягнення так званої ранньої віденської школи, видними представниками якої були Р.Х. Вагензейль (1715-77), Г.М. Монн (1717-50), Г. Муффат (1690-1770), Й. Старцер (1726-87). Проте **музичні витоки** В.к.ш. не зводяться до власне австрійського мистецтва – вони набагато ширші. У їх числі й італійська опера, яка відвіку культивувалася у Відні, й італійська інструментальна музика. Моцарт

познайомився з італійською музикою не тільки у Відні, але і в самій Італії, яку він відвідав в 1771 і в 1772-73.

Важлива роль у формуванні В.к.ш. належить **мангеймській школі**, яка склалася в Баварії; у неї входили видатні чеські музиканти Я. Стаміц (1717-57), Ф. К. Ріхтер (1709-89), К. Каннабіх (1731-98) і ін. Безперечний вплив на представників В.к.ш. здійснила й творчість І. С. Баха (1685-1750), його синів Карла Пилипа Емануеля (1714-88) і Іоганна Крістофа (1732-95), а також Г.Ф. Генделя (1685- 1759). Безпосереднім попередником В.к.ш. був К.В. Глюк (1714-87). Він почав свою оперну реформу у Відні (1750-72) і в своїх паризьких операх в основному залишився вірним віденській традиції. Глюк створив оперне мистецтво світового значення, що вплинуло на весь подальший розвиток європейської опери. **«Глюківські» риси** ясно проявляються в «Ідоменей» і «Дон Жуані» Моцарта, в увертюрах до опери «Фіделіо» і ораторіях Бетховена. На творчість Гайдна певним чином вплинула й музика Англії, в які він побував в 1791-92 і 1794-95.

У числі найважливіших музичних витоків В.к.ш. – **народна музика**. Населення Австрії було багатонаціональним – до його складу, крім австрійців та німців, входили також чехи, угорці, словени, яким була притаманна самобутня народна музична культура. У Відні зустрічались музиканти всіх цих національностей. Композитори В.к.ш. вбирали елементи їх мистецтва, які утворювали в їх творчості характерний австрійський «сплав». Найбільш безпосередньо народні мелодії втілював в своїх творах Гайдн. Моцарт рідше вдавався до використання справжніх народних мелодій, проте глибоко засвоїв їх характер і дух; багато із створених їм оригінальних тем близькі до зразків народної німецької та австрійської пісенності (наприклад, в операх «Чарівна флейта», «Дон Жуан»). Великий інтерес до народної пісенності проявляв Бетховен. Їм були здійснені численні обробки народних пісень різних національностей. Творчість композиторів В.к.ш. була тісно пов'язана з **віденською побутовою музикою**. Про це свідчать створені Гайдном і Моцартом дивертисменти (від фр. *divertissement* — звеселяння, розвага) –

музичні інструментальні твори, що служили головним чином розважальним цілям. Музичні дивертисменти склалися з декількох частин (звичайно 4-10) і призначалися для різних інструментальних складів (від одного інструмента до камерного ансамблю й оркестру). По'єднували в собі риси сонати й сюїти), серенади, касациї, написані Бетховеном марші, танці.

Композитори В.к.ш. по суті **узагальнили весь попередній досвід світового музичного мистецтва**. На цій основі і при збереженні головної ролі німецького й австрійського національного елемента вони виробили справді **універсальну мову**. «Моя мова зрозуміла у всьому світі», – писав Гайдн, і так воно і було насправді. Композитори В.к.ш. здійснили сподівання передових мислителів і музикантів епохи – Гердера, що розглядав музику як «мистецтво людства», Глюка, який признавався, що хотів би писати музику, зрозумілу всім людям.

Музичній мові композиторів В.к.ш. властиві простота, ясність, виразність. Порівняно з музикою передкласичного і ранньокласичного періодів їх ритміка природніша, невимушена, різноманітна і характерна. Одна з важливих нових рис музичної мови представників В.к.ш. – **чітке розчленовування музичної тканини** на відносно короткі побудови, свого роду «виразні осередки», «зерна», що відповідають єдиному структурному принципу. В цьому відношенні опорою композиторам В.к.ш. служили народні пісня і танець з характерним для них принципом структурного об'єднання парного числа тактів – два, чотири, вісім і так далі. Особливе значення в творчості віденських класиків набуває **восьмитактній період**, що розпадається на дві подібні чотиритактні речення (останні в свою чергу підрозділяються на двутакти).

В.к.ш. принесла з собою **величезне збагачення гармонії**. Якщо попередники В.к.ш. застосовували переважно акорди трьох основних функцій, представники В.к.ш. широко використовували й **інші співзвуччя мажорної і мінорної систем**. Вони вільніше користувались **дисонансами, хроматизмами**. Високого розвитку досягає у них **мистецтво модуляції**.

Ними застосовуються і хроматичні енгармонійні модуляції; несподівані гармонічні «повороти» особливо часто зустрічаються у пізнього Гайдна і Моцарта. Хоча представники В.к.ш., як і композитори передкласичного періоду, *віддають перевагу мажорній тональності*, круг тональностей у них дуже розширюється. Разом з характерним трактуванням кожної окремої тональності освоюються виразні і формоутворювальні можливості **зіставлення тональності**.

Спираючись на багатства народнопісенного мистецтва, представники В.к.ш. пришли до нового розуміння мелодії, її функцій і можливостей. Саме з періодом В.к. ш. зв'язано затвердження **музичної теми не тільки як носія певної виразності, але і як художнього образу**, що містить в собі багаті потенційні можливості розвитку.

У процесі становлення В.к.ш. характерність, індивідуальність, **виразність початкової мелодійної побудови**, теми набувають величезного значення. Її «зовнішність» з перших тактів визначає тепер «обличчя» твору. Відповідно до пісенного складу, тема в творах композиторів В.к.ш. найчастіше висловлюється у вигляді закругленого періоду. При всьому лаконізмі подібної структури тема часто виявляється внутрішньо єдиною, оскільки зазвичай складається з ряду індивідуальних, мотивів, які протистоять і врівноважують один одне.

Через це класична **музична тема здатна інтенсивно розвиватись, перетворюватись, не втрачаючи найбільш істотних рис**, що дозволяють слухачеві «впізнати» її навіть в сильно зміненому вигляді. Композитори В.к.ш. досягли високої майстерності в області тематичного розвитку, розробки, використовуючи самі різні прийоми – зміна тональності, гармонізації, ритму, елементів мелодії і тому подібне. Але особливо характерне для них **розчленовування теми на окремі мотиви, які самі піддаються різноманітним перетворенням** і по-різному комбінуються один з одним. Таким чином, «зерном» розвитку деколи виявляється не вся тема, але один лише її мотив. Проте завдяки логіці, цілеспрямованості розвитку

(особливо в творах Бетховена) у слухача нерідко створюється враження, що все «закладене» в даному тематичному ядрі розвивається «саме» як живий організм. У Гайдна і Бетховена нерідко цілі частини будуються на основі небагатьох мотивів, що, крім іншого, забезпечує єдність і цілісність творів. Моцарт з його мелодійною винахідливістю зазвичай «марнотратніший», проте він також оцінив спосіб розробки «мотиву», вивчивши його по творах Гайдна, піонера в цій області.

Основною і найбільш характерною для В.к.ш. музичною формою є **сонатне *allegro***. Хоча його становлення почалося значно раніше, саме композитори В.к.ш. внесли вирішальний внесок до формування *сонатного *allegro** і створили достовірно **класичний тип цієї форми**. Провідним принципом створеного ними *сонатного *allegro** є контраст і подальше його пом'якшення, приведення до єдності.

СОНАТНА ФОРМА

Одна з найскладніших і багатших за змістом музичних форм – сонатна, почала складатися в першій половині XVIII ст. і остаточний вигляд знайшла в другій половині сторіччя в творах композиторів віденської класичної школи. Сонатна **форма – це принцип викладу музичного матеріалу. Він припускає не механічне чергування частин і розділів, а взаємодію тем і художніх образів. Теми – головна і побічна – або протиставляються одна одній, або доповнюють одна іншу. Розвиток тем проходить три етапи – експозицію, розробку і репризу. Теми виникають в експозиції (від фр. *expose* – «виклад»). Головна тема звучить в основній тональності (яка і визначає найменування тональності всього твору, наприклад Симфонія до мажор), побічна – зазвичай висловлюється в іншій тональності – між темами виникає контраст. У розробці відбувається подальший розвиток тем. Вони можуть вступати в гостру взаємну суперечність. Іноді одна пригнічує іншу або, навпаки, йде в тінь, залишаючи «суперниці» повну свободу дій. Обидві**

теми можуть з'явитися в іншому ракурсі, наприклад, будуть виконані іншим складом інструментів, або різко змінити характер. **У репрізі** (фр. *reprise*, від *repandre* – «відновлювати», «повторювати») **теми на перший погляд повертаються в початковий стан**. Проте, побічна звучить вже в основній тональності, і, таким чином, приходять до єдності з головною. **Реприза – підсумок складного шляху**, до якого теми при ходять збагачені досвідом експозиції і розробки. Підсумки розвитку іноді закріплюють в додатковому розділі – **коді** (від іт. *coda* – «хвіст»), проте вона необов'язкова. Використовують сонатну форму зазвичай в першій частині сонати і симфонії, а також (з невеликими змінами) в другій частині і у фіналі.

СОНАТА

Один з головних жанрів інструментальної музики – **соната** (іт. *sonata*, від *sonare* – «звучати»). Це багато частинний (3-4) твір. (У композиторів другої половини ХІХ – поч. ХХ ст. є і одночастинні твори). У творчості майстрів віденської класичної школи соната, так само як і симфонія, досягла розквіту. **На відміну від симфонії соната призначена або для одного інструменту (як правило, фортепіано), або для двох (одне з яких фортепіано)**. Перша частина творів такого жанру пишеться в сонатній формі. Тут позначаються основні музичні теми твору. Друга частина, зазвичай спокійна, повільна, складає різкий контраст з першою. Третя – фінал – виконується в швидкому темпі, підводить підсумки і остаточно визначає загальний характер твору.

Сонатне *allegro* у композиторів В.к.ш. є «наріжним каменем» багато частинних інструментальних форм. У їх творчості складається класичний тип чотирьохчастинного **сонатно-симфонічного циклу – з повільною ліричною другою частиною, менуетом або скерцо у якості третьої частини і жвавим, часто рондоподібним фіналом**.

Цикл цей лежить в основі всіх крупних інструментальних творів композиторів В.к.ш. – симфоній, різних камерних ансамблів, що отримали назви за їх складом (тріо, квартети, квінтети і т. п.), сонат для інструментів соло і з супроводом. Лише класичний концерт будується як трьох частинний цикл – в нім відсутні менует і скерцо.

Сонатно-симфонічний цикл, що є логічно струнким і доцільним об'єднанням частин, послужив основою найвищих досягнень композиторів В.к.ш. в області інструментальної музики. У цих крупних інструментальних творах, що виражають великий життєвий зміст, вони піднялися на високий ступінь художнього узагальнення. У багатьох зрілих інструментальних творах Гайдна, Моцарта і Бетховена **єдина ідейна концепція** обумовлює і тематичні зв'язки між окремими частинами.

СОНАТНО-СИМФОНІЧНИЙ ЦИКЛ. Серед численних жанрів інструментальної музики гомофонно-гармонійного складу виділяються твори для інструментів соло (сонати, концерти), ансамблі для невеликого числа виконавців (тріо, квартети, квінтети) і симфонії для оркестру. Кожен з цих жанрів, незалежно від складу і кількості виконавців, є циклом, який складається з декількох (3-4) різнохарактерних частин, – так званий **сонатно-симфонічний цикл**.

Одна з істотних відмінностей між старими формами інструментальної музики і сонатою-симфонією нової формації полягало в наступному: у старих формах інструментальної музики контрастували між собою окремі частини циклу, образного і тематичного контрасту усередині першої частини ще не було – вона зазвичай ґрунтувалася на розвитку однієї теми. **У новому сонатно-симфонічному циклі контраст існує не тільки між частинами циклу, але і між темами усередині першої частини, на чому і засновані форма і принципи розвитку так званого сонатного allegro.**

Цей новий композиційний принцип відповідав новій, вищій фазі в розвитку передової суспільної свідомості.

Зіставлення контрастних образів усередині однієї частини циклу і виникнення на цій основі внутрішнього конфлікту з'явилося опосередкованим відображенням суперечностей самої дійсності.

Перша частина циклу. Сонатно-симфонічний цикл складається зазвичай з трьох або чотирьох окремих частин.

У трьох частинний цикл входять наступні частини: сонатне *allegro*, повільна частина, фінал. У чотирьох частинному циклі між повільною частиною і фіналом знаходиться менует. Сонатне *allegro* починається темою, яка, як правило, піддається найбільш інтенсивному розвитку. Перша тема, що висловлюється в головній тональності, називається **головною партією**. Їй протиставляється друга тема, що утілює інший образ. Ступінь контрасту між першою і другою темами може бути різним. Якщо перша тема відрізняється активним, вольовим характером, а друга тема – м'яким, ліричним, то контраст між ними яскравий. Але такого роду тематичний контраст буває далеко не завжди. Обов'язковою умовою є наявність тонального контрасту: у мажорному творі перша тема звучить в основній тональності, а друга тема – в тональності домінанти. У тому випадку, коли твір написаний в мінорі, друга тема висловлюється в паралельному мажорі. (Бувають і інші тональні співвідношення, але тут згадуються найбільш типові і такі, що найчастіше зустрічаються в музиці віденських класиків).

Друга тема носить назву **побічної партії**.

Між головною і побічною партіями зазвичай поміщається **зв'язуюча партія**, в якій здійснюється модуляційний перехід в тональність побічної партії, тобто в тональність домінанти або паралельного мажору. *Зв'язуюча партія* будується найчастіше на тематичному матеріалі головної партії, але іноді має й самостійне мелодійне значення. Після побічної партії звучить **завершальна партія**, побудована на матеріалі однієї з попередніх тем або на самостійному матеріалі, яка закріплює тональність побічної партії. Головна, зв'язуюча, побічна і завершальна партії утворюють перший розділ сонатного *allegro*, що називається **експозицією** (Буквальне значення слова «експозиція»

– показ, демонстрація). У ній представлений весь тематичний матеріал першої частини циклу. **Тональний розвиток експозиції йде від основної тональності до домінантової або до паралельного мажору. Створюється нестійка рівновага, оскільки до кінця експозиції закріплюється не основна, а побічна тональність.**

Другий розділ сонатного allegro називається **розробкою** (Можливо сонатне allegro і без розробки. Але це буває або в увертюрах, або в творах сонатинного типу).

У розробці тематичний матеріал експозиції піддається **інтенсивному і напруженому розвитку**. У одних випадках розвивається тема головної партії, в інших (що буває значно рідше) – тема побічної партії. У багатьох сонатних allegro розробляються обидві теми – спочатку головною, а потім побічною партій. Якщо партії, що пов'язують і завершальна, самостійні в мелодійному відношенні, то і вони можуть служити матеріалом для розвитку в розробці. Деякі розробки починаються із завершальної партії, як би продовжуючи експозицію. У щодо окремих випадках в розробці з'являється новий тематичний матеріал, що називається епізодом.

Найбільш істотна властивість розробки – її тональна нестійкість. Тематичний матеріал, який розвивається, **модулює** в далекі тональності, не закріплюючись довго ні в одній з них. Таке порушення стійкості і накопичення нестійкості додає розвитку найбільш інтенсивний характер. Звідси – зростання напруги в розробці, тому вона є найбільш динамічною і драматичною частиною сонатного allegro.

В кінці розробки часто з'являється органний пункт на домінанті основної тональності, в якій і починається третій розділ сонатного allegro – *реприза* (що означає повторення). У репризі в тій же послідовності, що і в експозиції, знову проходять теми головної, зв'язуючої, побічної і завершальної партій (Бувають так звані дзеркальні репризи, в яких тематичний матеріал з'являється в зворотній послідовності: спочатку звучить побічна, а потім головна партія. У деяких репризах головна партія зовсім відсутня. Але все це більше властиво музичному

мистецтву XIX століття). Але реприза не є простим повторенням експозиції, перше, завдяки тому, чого після попереднього інтенсивного розвитку в розробці тема головної партії звучить по-новому, і, по-друге, на відміну від експозиції, у всіх темах зберігається основна тональність, стійко і міцно закріплюючись і відновлюючи порушену раніше рівновагу, компенсуючи тональну нестійкість розробки.

Після репризи зазвичай слідує **кода**, яка за розмірами може бути різною: від дуже лаконічної тоніки основної тональності, що обмежується закріпленням, до більш розгорненою, такою, що підводить підсумок всьому попередньому розвитку. У деяких сонатно-симфонічних циклах сонатному *allegro* передує повільний вступ, що контрастує в тематичних і емоційно-психологічних відносинах подальшому *allegro*. Отже, в цілому **перша частина циклу – сонатне *allegro* концентрує в собі драматичну суть твору.**

Друга частина. Друга частина циклу – повільна, лірично-споглядальна або філософськи-поглиблена, задумлива, така, що утілює образи роздуму. Композиційна структура другої частини може бути різною: складна *трьох частинна форма* з контрастною або з розробкою в середині, де розвиток основної теми іноді досягає великого драматизму; *варіаційна форма*, де в наступних один за одним варіаціях розкриваються різні сторони образу, який полягає в основі цієї частини. Зустрічаються випадки, коли друга частина циклу, глибоко контрастуючи з загальним характером музики з першою частиною, написана, проте, як і перша частина, в сонатній формі (в окремих творах Бетховена всі частини циклу написані в сонатній формі: прикладом може служити струнний квартет ор. 59 № 1).

Третя частина. Третя частина циклу – **менуєт** – в більший мірі, чим інші частини, пов'язана з поширеними в побуті музичними жанрами. Менуєт завжди будується в складній трьох частинній формі (форма «*da capo*»). Перша частина, що висловлює основну тему, є простою трьох частинною формою; потім слідує середня частина ***тріо*** (назва «тріо» відбулося тому, що за

старих часів в менуетах, гавоті і інших танцях ця середня частина виконувалася трьома інструментами і танцювалась трьома солістами, що виділяються зі всієї маси танцюючих), побудована на новій темі, найчастіше в іншій або в однойменній тональності (а іноді і в тій же тональності); після цього слідує знак D. C. (*da capo*), що означає повернення першій частині без змін.

Четверта частина. Четверта частина циклу – **фінал** – це підсумок всього твору, узагальнення його образного змісту, ідейно-емоційний висновок. Фінали зазвичай відрізняються швидким темпом, але різною композиційною структурою. Часто фінал пишеться у *формі рондо* з незмінним поверненням однієї і тієї ж теми, що чергується з контрастними епізодами. Нерідко зустрічається у фіналах форма рондо-сонати, що поєднує ознаки рондо і сонатної форми (характерними особливостями форми рондо-сонати є: повернення теми головної партії після побічної (що робить головну партію рефреном, а побічну – епізодом) і епізод на новому тематичному матеріалі замість розробки (що перетворює розробку на другий епізод). Бувають також випадки, коли фінал подібно до першої частини є формою сонатне *allegro*. Деякі фінали написані у формі варіацій.

Контрастність і єдність циклу. Таким чином, **сонатно-симфонічний цикл** – це об'єднання в одне художнє ціле різних за характером, частин, що контрастують одна з одною. Висока художня єдність здійснюється різними, часто дуже тонкими шляхами. Найпомітніше тональна єдність: у творах композиторів XVIII століття перша, третя і четверта частини циклу об'єднані однією тональністю; другі (повільні) частини знаходяться в близькій тональності (субдомінанта, домінанта, паралельний мінор або мажор і т. д.). Тільки у сонатно-симфонічних циклах XIX століття тональні співвідношення частин ускладнюються. Єдність частин циклу здійснюється також в області мелодико-інтонаційної, ритміко-гармонічної і тощо.

Зрозуміло, такий сонатно-симфонічний цикл в його закінченому і досконалому вигляді сформувався не відразу. У його становленні брали

участь різні національні школи, різні композитори XVIII століття. Це був достатньо складний і цікавий процес, що привів до кристалізації так званого класичного стилю в інструментальній музиці.

Отже, перша частина – сонатне allegro – найбільш важлива. Частіше за все вона концентрує конфліктне єство твору. Цьому сприяє тематичний контраст головної і побічної партій в експозиції і їхній інтенсивний розвиток в розробці, де в розгортанні музичної тканини досягається велика динаміка. *Друга частина (повільна)* – осереддя ліричних емоцій, сфера роздумів, роздумів. *Третя частина* вносить жанрово-танцювальний елемент. *Швидкий фінал*, часто народно-жанрового характеру, містить підсумок, висновок зі всієї концепції циклу. Таким чином, всі частини сонатно-симфонічного циклу, створюючи високу художню єдність, відображають **різні сторони життєвої реальності – драматичну, ліричну, жанрово-побутову.**

Нові композиційні принципи відповідали більш високому рівню передової суспільної свідомості. Щонайвищого розвитку сонатно-симфонічний цикл досяг в класичному симфонізмі, що з'явився своєрідним віддзеркаленням типових явищ дійсності в узагальнених образах музичного мистецтва.

СИМФОНІЯ

Найбільш складна форма інструментальної музики – **симфонія** (грец. «співзвуччя»). Вона розрахована на виконання симфонічним оркестром. Можливості цього жанру великі: він дозволяє виразити музичними засобами філософські і етичні ідеї, розповісти про почуття і переживання. Сформувався жанр в середині XVIII сторіччя в творчості представників віденської класичної школи. Композитори розробили **сонатно-симфонічний цикл з чотирьох частин**, які розрізняються характером музики, темпом і прийомами розвитку теми. **Перша частина**, побудована в **сонатній формі і зазвичай виконується в швидкому темпі, наповнена драматичним**

змістом. Іноді їй передує повільний вступ. Друга частина – повільна, споглядальна; це ліричний центр композиції. Третя – контрастна по відношенню до другої: рухома, жива музика носить або танцювальний, або жартівливий характер. До початку XIX ст. композитори використовували форму менуету (фр. menuet, від menu – «дрібний»), поширеного салонного танцю XVIII сторіччя. Пізніше менует був замінений Л. Бетховеном на **скерцо** (від іт. scherzo – «жарт») – так називалися невеликі вокальні або інструментальні твори, швидкого темпу і жартівливі за змістом. Четверта, зазвичай, швидка, частина – **фінал симфонії** – тут підводяться підсумки розвитку тем і образів твору.

Отже, виникнення сонатно-симфонічного циклу було історично підготовлено, і **ВИТОКИ ЙОГО БАГАТООБРАЗНІ**. В основі італійської і французької оперної увертюри, де змінювали друг друга повільні і швидкі розділи, вже лежав принцип циклічності. Існував і поліфонічний цикл «прелюдія і фуга».

Відому роль у формуванні сонатно-симфонічного циклу зіграла старовинна танцювальна сюїта, яка представляла собою чергування різнохарактерних, які контрастують одне з одним частин. Такі були сюїти французьких клавесиністів Куперена, Рамо, а також І. С. Баха (французькі і англійські сюїти, партіти), Генделя і багатьох інших композиторів різних країн. Одна з частин сюїти – менует – стала згодом складовою частиною класичного сонатно-симфонічного циклу.

В оркестровому концерті (*concerti grossi* А. Кореллі, А. Вівальді, Г.Ф. Генделя, Бранденбургські концерти І.С. Баха) також містились витоки майбутнього сонатного циклу.

Що ж до прийомів тематичного розвитку, то вони лежали в основі інструментальних творів І.С. Баха (концерти, сонати, сюїти). Таким чином, між музичним мистецтвом другої половини XVIII століття і попередньої епохи існували певні наступні зв'язки.

Вельми помітні процеси формування сонатно-симфонічних принципів в італійській інструментальній музиці першої половини XVIII століття.

Одночастинні сонати Д. Скарлатті (1685-1757) представляють собою перехідне явище від старосонатної форми до сонатного *allegro*. В деяких пізніх його сонатах вже ясно позначається диференціація між головною і побічною партіями в експозиції, затверджуються їхні тональні (тоніко-домінантні) співвідношення, самостійне значення у формі цілого дає розробка.

В становленні **оркестрової симфонії** важливу роль зіграла творчість вчителя Глюка Дж. Саммартіні (1698-1775). Відомо, що в італійській опері XVIII століття увертюра носила назву «сифонії» (*sinfonia*). Саме Саммартіні вперше відділив увертюру від опери і, зберігши її трьох частинну будову, перетворив на самостійний жанр.

Творчість А. Вівальді (1680-743), Дж. Тартіні (1692-1770), Л. Локателлі (1695-1764), Ф. Джеміньяні (1687- 1762) сприяло формуванню сонатно-симфонічного циклу у сфері сонати і скрипкового концерту. В області віолончельного концерту і камерного інструментального ансамблю дещо пізніше вельми значну роль зіграв Л. Боккеріні (1743-1805).

Віддаючи належне італійським композиторам XVIII століття, необхідно указати на те, що своєї зрілості інструментальна музика досягла в творчості чеських, німецьких і австрійських майстрів.

Могутній розвиток інструментальної музики в творчості композиторів В.к.ш. тісно зв'язаний і з розвитком інструментарію, виконавських ансамблів і об'єднань. Вищим таким об'єднанням був симфонічний оркестр, що сформувався саме в цей період. Склад так званого класичного (малого) симфонічного оркестру встановився в 2-й пол. 18 ст. в творчості Й. Гайдна. Жоден з інструментів, які увійшли в класичний оркестр, не був новим; змінилися, проте, їх функції. **Склад оркестру в цілому стабілізувався.** Провідне місце в оркестрі зайняли скрипка і інструменти її сімейства (смичковий квінтет), в групу духових як рівноправні члени увійшли кларнет і

валторна. Тромбон увійшов в симфонічний оркестр тільки з 5-ої симфонії Бетховена. При досить великій групі струнних (від 24 до 30 скрипок, 10-20 інших струнних інструментів) утвердився парний склад дерев'яних (окрім флейти) і мідних духових інструментів (3-4 валторни використовувались лише як виняток); з ударних постійно застосовувалися литаври. Всі інструменти використовувались в найбільш природних об'ємах і регістрах. Духові, які раніше виконували допоміжні функції, стали самостійною групою, що володіє характерними тембровими можливостями.

Новим в області камерно-інструментальних ансамблів було зміцнення їх складу – на зміну колишнім багатообразним об'єднанням прийшли строго регламентовані стійкі склади струнного і фортепіанного тріо, струнного квартету, квінтету, дуету будь-якого інструменту та фортепіано.

З сольних інструментів **першорядне значення набуло фортепіано**, яке поступово витіснило клавикорд і клавесин (чембало). Змінилося само трактування фортепіано: на зміну прозорості, камерності звучання, властивих творам Моцарта і Гайдна, прийшла «оркестральність» звучання творів Бетховена.

ФОРТЕПІАНО: ВІД КЛАВЕСИНУ ДО РОЯЛЮ

Клавішні струнні музичні інструменти – піаніно і рояль – називають одним словом «фортепіано» (від ит. *forte* – «голосно» і *piano* – «тихо»). Своїм походженням вони зобов'язані **псалтерію** (греч. «псалтерион», від «псалло» – «перебираю струни») – багатострунному щипковому інструменту, поширеному в давнину і в Середньовіччі. Корпус у нього був трикутний або прямокутний. У XVI ст. псалтерій удосконалили: приєднали клавішний механізм. Так з'явився **клавесин** (фр. *clavecin*, від лат. *clavis* – «ключ»). Він мав струни різної довжини, і кожна відповідала певній клавіші. При натисненні на клавішу гусяче перо зачіпляло струну, і лунав уривистий музичний звук. Звук був слабким, і, щоб його підсилити, почали

застосовувати подвійні і потрійні струни. З часом винайшли спеціальне пристосування для защипування струн – плектр.

На рубежі XVII-XVIII ст., щоб урізноманітнити звучання, винайшли клавесин з двома і трьома клавіатурами, або мануалами (від лат. manus – «рука»). «Голос» одного мануалу був голосніший, іншого – тихіше. Цей інструмент (і його різновиди) назвали клавесином у Франції. У Італії він отримав інше ім'я – чембало, в Англії – верджинел, в Германії – кильфюгель і т.д.

Клавесинну музику писали багато композиторів кінця XVII-XVIII ст. У XV-XVIII сторіччях існував споріднений клавесину інструмент – **клавікорд** (від лат. clavis – «ключ» і грец. «хорді» – «струна»). Спочатку він був прямокутним ящиком, який під час гри клали на стіл. Усередині кріпились струни. При натисненні клавіш мангети (металеві штифти з плоскою головкою) торкались струни і як би ділили її на дві частини – одна вільно вібрвала і таким чином видавала звук, інша була заглушена. В порівнянні з дещо «жорстким» клавесином клавікорд володів гнучкішим, теплішим, м'якшим звуком; особливі способи звуковидобування дозволяли досягти ніжної вібрації, яку зазвичай неможливо отримати на клавішних інструментах. Аля посилення звуку, як і в клавесині, застосовували подвійні і потрійні струни.

Над удосконаленням клавесина і клавікорда працювали майстри в багатьох країнах. На початку XVIII ст. незалежно один від одного в Італії, у Франції і в Германії трьох майстрів (відповідно Бартоломео Крістофорі, 1709 р.; Жак Маріус, 1716 р.; Готтліб Шретер, 1721 р.) винайшли фортепіано. Інструмент з вертикальним корпусом назвали піаніно (іт. *pianino* – «маленьке фортепіано»), а з горизонтальним крилоподібним корпусом – рояль (від фр. *royal* – «королівський»). В порівнянні з клавесином **фортепіано** було більш досконалим та звучним клавішним інструментом, який дозволяв виконувати динамічні переходи (від *p* до *f*) та кантилену.

Одними з перших композиторів, що оцінили достоїнства нових

інструментів, були Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен. Проте загальне визнання піаніно і рояль отримали тільки в XIX-XX ст., коли композитори, вивчивши їх виразні можливості, почали складати твори для фортепіано. Розвитку фортепіанної музики багато в чому сприяла поява в XIX ст. аристократичних салонів і публічних концертів, куди запрошували таких відомих піаністів-віртуозів, як Фрідерік Шопен, Ференц Лист і ін.

ОРКЕСТР

У 2-й пол. 18 ст. музика у виконанні оркестрів звучала в церкві, родових замках і палацах, оперних театрах, садах і парках, «на воді», маскарадах, ходах (Музика до феєрверку Генделя виконувалася 56 музикантами в лондонському Грін-парку в 1749). Інструменти мінялися і часто не встановлювалися точно композиторами. **Розквіт струнних смичкових підготував народження симфонічного оркестру («24 скрипки короля» при дворі Людовика XIV в Парижі, «Королівська капела Карла II» – у Лондоні і ін.).** Оркестр міг включати тільки одні **духові** (*Велика серенада В-дур* Моцарта для духових з контрабасом або контрфаготом виконувалася під час прогулянок). У оперному, церковному оркестрах **переважали «співучі» струнні смичкові**, могли також включатися орган, клавесин і духові дерев'яні (флейти, гобої, фагот) або мідні (труба, валторна), а також ударні (литаври – запозичені від турок-османів).

Оркестр Гайдна. Оркестр в симфоніях Гайдна має звичайний парний склад: дві флейти, два фаготи, дві валторни, дві труби, пара литавр, струнний квінтет (тромбони вперше в симфонічній музиці були використані лише у фіналах деяких симфоній Бетховена).

З дерев'яних духових інструментів далеко не в усіх симфоніях Гайдна вживаються кларнети (кларнет, винайдений в XVII ст., практично почали вводити в симфонії композитори мангеймської школи). Наприклад, в соль-

мажорній («Військовій») симфонії вони беруть участь тільки в другій частині. Лише у партитурах двох останніх «Лондонських» симфоній Гайдна №№ 103 і 104 є два кларнети разом з двома флейтами, гобоями і фаготами.

Провідну роль грають перші скрипки, яким доручається виклад основного тематичного матеріалу; флейти з гобоями достатньо активно беруть участь в його викладі і розробці, то подвоюючи скрипки, то чергуючись з ними в проведенні теми або її уривків.

Віолончелі і контрабаси грають одну і ту ж басову партію (контрабаси лише октавою нижче за віолончелей). Тому в гайднівських партитурах їх партії виписані на одному рядку.

Валторни і труби, як правило, виконують вельми скромну функцію, в деяких місцях **підкреслюючи гармонію і ритм.** У тих випадках, коли всі інструменти оркестру (*tutti*) грають в унісон тему *forte*, валторни і труби беруть участь на рівних правах з іншими інструментами. Найчастіше це пов'язано з темами **фанфарного характеру.** Можна послатися як приклад на головну партію з симфонії до мажор № 97, яку грає весь оркестр.

Оркестр Моцарта. Оркестр Моцарта того ж типу, що й оркестр Гайдна. Основну функцію виконує струнна група, при цьому мелодійний матеріал найчастіше доручається першим скрипкам. Контрабаси зазвичай подвоюють партію віолончелей, лише зрідка відділяючись від них. Дерев'яна група, що складається з двох флейт (у симфонії соль мінор одна флейта), двох гобоїв і двох фаготів, використовується як для виконання тематичного матеріалу, так і для підкреслення гармонії і ритму. До **кларнетів Моцарт вдається рідко:** вони є в партитурі мі-бемоль-мажорної симфонії; у симфонії соль мінор і до мажор кларнети введені Моцартом пізніше, в початкових редакціях їх не було. Мідна група, що складається з двох валторн й іноді однієї труби (у симфонії соль мінор тільки дві валторни), служить лише для підкреслення в моментах *tutti* ритму і гармонійних функцій.

В області опери особливо значні досягнення Моцарта і Бетховена. Нові оперні форми склалися в творчості Моцарта з великою поступовістю, на основі засвоєння досвіду попередників (італійської опери-серія і опера-буффа, особливо пізнонеаполітанські її різновиду, німецький зінгшпиль, «реформаторські» опери Глюка). Три найзначніші опери Моцарта – «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Чарівна флейта» – заклали основи різних типів класичної опери – *реалістичної комедії*, що характеризується гострим філософсько-психологічним конфліктом, *комедії-драми* («*Dramma giocosa*», як назвав «Дон Жуана» сам Моцарт) і поетичної *народної музичної казки*. Опери ці відрізняються глибоким реалізмом, тонкою індивідуалізацією персонажів, що виступають в складних взаєминах, справжня музична драматургія, яка пронизує всю дію, органічне з'єднання різних, здавалося б протилежних начал – серйозного, піднесеного і веселого, комічного. Хоча перші дві з цих опер були написані на італійські лібрето, вони були звернені до австрійського і німецького слухача і склали найважливіші етапи розвитку німецької національної опери.

Бетховен в своєму «Фіделіо» створив своєрідний тип піднесеної революційно-героїчної опери, узагальнивши і переосмисливши досвід Глюка і «опери порятунку» («опера порятунку і жахів» – жанр французької опери кінця 18 століття, який отримав свій розвиток у роки Великої французької революції). Опера порятунку пройнята ідеями боротьби з тараненням і відданості високому боргу; насичена тривожними драматичними ситуаціями, бурхливими емоціями, елементами "жахливого"; містить мотив позбавлення від небезпеки, пов'язаний з героїчними вчинками дійових осіб і кінцевим торжеством етичного ідеалу. Потяг до єдності композиції, що виразилось у збільшенні ролі оркестрового розвитку, тематичних і тембрових характеристик (лейтмотиви, лейттембри).

Яскравою віхою на шляху розвитку жанру **ораторії** з'явилися ораторії Гайдна «Створення світу» і «Пори року», що увінчали його творчість. Об'єднавши елементи генделевських ораторій, опери, зінгшпиля, пісні,

церковної музики і симфонії, Гайдн створив глибоко вражаючі твори, що сполучають в собі **значущість змісту з простотою і доступністю музичної мови.**

Представлені в творчості композиторів В.к.ш. **жанри церковної музики, не змінившись зовні, переосмислені «зсередини».** Гайдн, Моцарт і Бетховен наситили їх музичним образами виняткової яскравості і глибини (наприклад, «Реквієм» Моцарта); з творів церковного ужитку вони перетворилися на особливий вид концертної вокально-інструментальної музики (бетховенські «Меса C-dur» і «Урочиста меса D-dur»).

Творчість композиторів В.к.ш. складає одну з **вершин світового музичного мистецтва.** Вона **обумовила подальший розвиток музичного мистецтва.** Яскравість і глибина тематизму, логічність і цілеспрямованість розвитку, строгість і разом з тим натхненність і свобода форм творів композиторів В.к.ш. до цих пір залишаються неперевершеним зразком.

Крім симфонічної музики, у творчості віденських класиків розвинувся жанр камерної музики. **КАМЕРНА МУЗИКА** (від лат. *camera* – кімната) – специфічний різновид музичного мистецтва, що відрізняється від музики театральної, симфонічної і концертної. Твори камерної музики, як правило, призначалися для виконання в невеликих приміщеннях, для домашнього музичення (звідси назва). Цим визначалися і використовувані в камерній музиці інструментальні склади (від одного виконавця-соліста до декількох виконавців, що об'єднуються в камерному ансамблі), і типові для неї прийоми музичного викладення. Для камерної музики характерні тенденція до рівноправ'я голосів, економія і якнайтонша деталізація мелодійних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виразних засобів, майстерна і багатообразна розробка тематичного матеріалу. Камерна музика володіє великими можливостями передачі ліричних емоцій і найтонших градацій душевних станів людини.

ЙОЗЕФ ГАЙДН (1732-1809)

Про музику Йозефа Гайдна – одного із засновників віденської класичної школи – його друг і молодший сучасник Вольфганг Амадей Моцарт писав: «Ніхто не в змозі робити все: і балагурити, і приголомшувати, викликати сміх і глибоко чіпати, і все однаково добре, як це вміє Гайдн». З творчістю Гайдна пов'язаний розквіт таких жанрів, як симфонія (їх у нього 104, не рахуючи загублених), струнний квартет (83), соната для клавіру (52); велику увагу приділяв композитор концертам для різних інструментів, камерним ансамблям і духовній музиці.

Народився Франц Йозеф Гайдн в селі Рорау (Австрія) в сім'ї каретного майстра. З восьми років він почав співати в капелі Святого Стефана у Відні. Майбутньому композиторові доводилося заробляти на життя переписування нот, грою на органі, клавирі і скрипці. У сімнадцять років Гайдн втратив голос і був виключений з капели. Тільки через чотири роки він знайшов постійну роботу – влаштувався акомпаніатором до відомого італійського оперного композитора Ніколи Порпоре (1686-1768). Той оцінив музичне дарування Гайдна і почав викладати йому композицію.

У 1761 р. Гайдн поступив на службу до багатих угорських князів Естерхазі і провів при їх дворі як композитор і керівника капели майже тридцять років. У 1790 р. капела була розпущена, але за Гайдном зберегли оклад і посаду капельмейстера. Це дало майстрові можливість поселитися у Відні, подорожувати, виступати з концертами. У 90х рр. Гайдн довго жив і плідно працював в Лондоні. Він набув європейської популярності, його творчість високо оцінили сучасники – композитор став володарем безлічі почесних ступенів і звань. Йозефа Гайдна часто називають «батьком» симфонії. Саме у його творчості симфонія стала провідним жанром інструментальної музики.

У симфоніях Гайдна цікава розробка основних тем. Проводячи мелодію в різній тональності і регістрах, наділяючи її тим або іншим характером, композитор таким чином виявляє її приховані можливості, виявляє внутрішні суперечності: мелодія то перетворюється, то повертається до первинного стану.

У Гайдна було тонке почуття гумору, і ця особливість його особистості відбилася в музиці. У багатьох симфоніях ритміка третьої частини – *менуету* – нарочито ваговита, немов автор намагається зобразити незграбні спроби простолюдина повторити елегантні рухи галантного танцю. Також дотепна 94-та симфонія (1791 р.). В середині другої частини, коли музика звучить спокійно і тихо, несподівано лунають удари литавр – щоб слухачі «не нудьгували». Тому, не випадково твір назвали «З тремоло литавр», або

«Сюрприз».

Гайдн нерідко використовував прийом звуконаслідування (як співають птахи, бродить по лісу ведмідь і т. п.). У симфоніях композитор часто звертався до народних тем, в основному до слов'янських – словацьких і хорватських.

Представникам віденської класичної школи, і перш за все, Гайдну, належить заслуга *формування стійкого складу симфонічного оркестру*. Раніше композитори задовольнялися лише теми інструментами, які в даний момент були доступні. *Поява стійкого складу оркестру – яскрава ознака класицизму*. Звучання музичних інструментів приводилося таким чином в строгу систему, яка підкорялася правилам інструментування. Правила ці засновані на знанні можливостей інструментів і припускають, що звук кожного – не самоціль, а засіб, що виражає певну ідею. Стійкий склад давав цілісне, однорідне звучання оркестру.

Крім інструментальної музики Гайдн приділяв увагу опері і духовним творам (створив ряд мес під впливом Генделя), звертався до жанру ораторії («Сотворіння світу», 1798 г.; «Пори року», 1801 р.).

Крім цього, перу Й. Гайдна належать 104 симфонії, концерти (41), камерні ансамблі, 33 сонати для фортепіано, 14 мес, 24 опери.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ **(1756-1791)**

Творчість Моцарта займає особливе місце у віденській класичній школі. У його творах класицистська строгість і ясність форм з'єдналися з глибокою емоційністю. Музика композитора близька до тих напрямів в культурі другої половини XVIII ст., які були звернені до почуттів людини («Буря і натиск», сентименталізм). Саме Моцарт вперше показав суперечність внутрішнього світу особистості.

Вольфганг Амадей Моцарт народився в Зальцбурзі (Австрія). Маючи феноменальний музичний слух і пам'ять, він вже в ранньому дитинстві навчився грати на клавесині, а в п'ять років написав перші твори. Першим педагогом майбутнього композитора став його батько Леопольд Моцарт – музикант капели архієпископа Зальцбурзького.

Амадей Моцарт віртуозно оволодів не тільки клавесином, але також органом і скрипкою; прославився як блискучий імпровізатор. З шести років він гастролював по країнах Європи. У одинадцять створив першу оперу «Аполлон і Гіацинт», а в чотирнадцять вже диригував в театрі Мілана на прем'єрі власної опери «Мітрідат, цар

Понтійський». Приблизно в цей же час його вибрали членом Філармонічної академії в Болоньї.

Як і багато музикантів тієї епохи, Моцарт перебував на придворній службі (1769-1781 рр.) – був концертмейстером і органістом у архієпископа міста Зальцбург. Проте незалежний характер майстра (особливо коли справа стосувалася музики) викликав різке незадоволення архієпископа, і Моцарт вважав за краще покинути службу.

З видатних композиторів минулого він став першим, хто вибрав життя вільного художника. У 1781 р. Моцарт переїхав до Відня, у нього з'явилася сім'я. Заробляв він рідкісними виданнями власних творів, уроками гри на фортепіано і виступами (останні послужили стимулом для створення концертів для фортепіано з оркестром).

Особливу увагу Моцарт приділяв опері. Його твори – ціла епоха в розвитку цього виду музичного мистецтва. Опера привертала композитора можливістю показати взаємини людей, їх відчуття і прагнення.

Моцарт не прагнув за прикладом Глюка до створення нової оперної форми – новаторською була сама його музика. У зрілих творах композитор відмовився від строгого розмежування опери на серйозну і комічну – з'явився музично-драматичний спектакль, в якому ці елементи переплетені. Як наслідок – в операх Моцарта немає однозначно позитивних і негативних героїв, характери живі і багатогранні, не зв'язані рамками амплуа. На відміну від Глюка, який віддавав перевагу міфологічним сюжетам, Моцарт часто звертався до літературних джерел.

Так, опера «Свадьба Фігаро» (1786 р.) написана за п'єсою французького драматурга П'єра Огюсте де Бомарше «Божевільний день, або Одруження Фігаро», яке було заборонене цензурою. Головна тема опери – кохання, що, втім, можна сказати про всі творіння Моцарта. Проте є в творі і соціальний підтекст: Фігаро і його кохана Сюзана розумні і енергійні, але вони незнатного походження – всього лише слуги в будинку графа Альмавіви. Їх протидія панові (не дуже розумному і врешті-решт обдуреному аристократові) викликає співчуття автора – абсолютно очевидно, що він на боці закоханих.

У опері «Дон Жуан» (1787 р.) отримав музичне втілення середньовічний сюжет про завойовника жіночих сердець. Енергійному, темпераментному, свавільному і вільному від всіх етичних норм героєві протистоїть в особі Командора вища сила, що втілює розумний порядок. Філософське узагальнення тут співіснує з любовними інтригами (відносини Дон Жуана з сільською дівчиною Церліною, благородною пані Донною Анною) і жанрово-побутовими елементами (поведінка Лепорелло, невдахи-слуги головного персонажа). Трагічне і комічне утворюють нерозривну єдність. Цю особливість опери підкреслив і сам

автор, давши своєму твору підзаголовок «Весела драма». Здавалося б, у фіналі справедливість торжествує – порок (Дон Жуан) покараний. Але музика опери тонша і складніша за таке спрощене розуміння твору: вона викликає у слухача співчуття до героя, що залишився вірним собі навіть перед лицем смерті. Філософська казка-притча «Чарівна флейта» (1791 р.) написана в жанрі зінгшпиля. Основна ідея твору – неминучість перемоги добра над злом, заклик до стійкості духу, до любові, до розумію її вищого сенсу. Герої опери – Таміно і Паміна піддаються серйозним випробуванням (мовчанням, вогнем, водою), але гідно долають їх і досягають царства краси і гармонії.

Моцарт (знову ж таки на відміну від Глюка) головною вважав музику, хоча відносився до тексту лібрето дуже вимогливо. У його операх значно зросла роль оркестру. Саме у оркестровій партії нерідко виявляється авторське відношення до дійових осіб: то промайне глузливий мотив, то з'явиться прекрасна поетична мелодія, то пихато-важливі акорди зміняться спритними пасажками. Уважному слухачеві ці деталі говорять більше, ніж текст. Основними портретними характеристиками залишилися арії, а про взаємини героїв розповідається у вокальних ансамблях. Композитор зумів передати в ансамблях особливості характеру кожного персонажа, притому, що свої репліки вони часто співають на одну і ту ж музику.

Будучи представником віденської класичної школи, Моцарт, як і Гайдн, велике значення надавав жанру симфонії. Особливо популярні три останні симфонії – 39-та, 40-а і 41-а («Юпітер»), створені в 1788 р. У творах цього жанру остаточно закріпилися 4-х частинний цикл і правила сонатної форми (Моцарт одним з перших почав використовувати цю форму для повільних частин). Симфонії Моцарта включають безліч тонких емоційних нюансів. Темми часто різнохарактерні, ритмічно складні, деколи проходять у супроводі різких гармоній, але музика зберігає точені, чіткі форми. Саме симфонії Моцарта близькі по духу до німецького літературного руху «Буря і натиск». Його представники, зокрема Іоганн Вольфганг Гете і Іоганн Фрідріх Шиллер, прагнули зображати сильні відчуття, душевне сум'яття, героїчні вчинки і характери. Багато дослідників порівнювали Сорокову симфонію Моцарта з романом Гете «Страждання молодого Вертера». Симфонія багато в чому передбачила традиції симфонічної музики епохи романтизму.

Моцарт став і одним з творців жанру класичного концерту. Як відомо, в основі концерту полягає змагання соліста і оркестру, і цей процес завжди підпорядкований строгій логіці. Композиторові належить 27 концертів для фортепіано з оркестром, 7 – для скрипки з оркестром, концерти для інших інструментів з оркестром. У одних творах слухача вражає віртуозна майстерність, святковість, в інших – драматизм і емоційні

контрасти. Фортепіанну творчість Моцарта представляє 19 сонат, в яких він продовжував розробляти сонатну форму, а також твори в жанрі *фантазії* (так називають музичний твір вільної форми, заснований на імпровізації), варіації, менуети, рондо.

Композитор відмовився від клавесина і клавікорда, що володіють в порівнянні з фортепіано м'якшим, але слабкішим звуком. Моцарт був одним з перших композиторів і виконавців, який грав та створював музику для нового для того часу інструменту – фортепіано.

Фортепіанна манера Моцарта – виразна, елегантна, з ретельною обробкою мелодії і акомпанементу.

Інтереси майстра не обмежувалися оперою і інструментальною музикою. Їм створені і духовні твори: меси, кантати, ораторії, реквієм. Музика реквієму (1791 р.), призначеного для солістів, хору і оркестру, глибоко трагічна (Моцарт працював над твором, коли вже був хворий, фактично перед самою смертю). Повна скорботи стримана перша частина – «Вічний спокій», вражає силою і суворою енергією «День гніву». Музика завершуючої строфи «Дня гніву» передає стан чистої печалі, проникаючої в самі глибини людської душі. Цю частину називають «Лакрімоза» («Lacrimosa») за першими словами тексту: «Слізним буде цей день» («Lacrimosa dies illa»). Під час створення реквієму Моцарт використовував досвід, придбаний в роботі над операми, і досягнення попередників (зокрема, прийоми поліфонії Баха). Частини твори, що нагадують оперні арії і ансамблі, роблять музику дуже емоційною, а поліфонічні – перш за все «Господи, помилуй!» («Kirie eleison») – втілюють духовний початок, вищу справедливість. Головний образ реквієму – страждаюча людина перед лицем суворого Божественного правосуддя.

Майстер так і не встиг дописати реквієм; він був допрацьований по нарисам композитора його учнем Францем Ксавером Зюсмайром (1766-1803)...

Крім цього, музичний спадок Моцарта складають 15 опер, театральні серенади, кантатно-ораторіальні твори, 41 симфонія, камерні ансамблі.

Музику Моцарт складав дуже легко, іноді навіть без чернеток, створюючи творіння, неперевершені по художній красі і гармонійності. Музиканти-сучасники високо цінували дарування Моцарта, але більшість аристократичної публіки його творчість не розуміла, а останніми роками життя композитора не приймало зовсім. Помер Моцарт в бідності і був похований у Відні в загальній могилі.

РЕКВІЄМ

Реквієм (від лат. *requies* – «відпочинок», «спокій») – заупокійна меса на канонічний латинський текст. Назву меса отримала по першому слову своєї початкової частини:

«Вічний спокій даруй їм, Господи» («Requiem aeternam dona eis, Domine»). Музика зазвичай передає скорботу, замисленість про смерть і замогильне буття душі. Структура реквієму не точно повторює месу. У ній відсутні співи «Слава» («Gloria») і «Вірую» («Credo»), але з'являються інші: вступна частина «Вічний спокій» («Requiem aeternam»); центральна частина заупокійної служби, присвячена предстоянню душі на Страшному суді, – «День гніву» («Dies irae»); фінальний спів «Позбав мене, Господи, від вічної смерті» («Libera me Domine ad morte aeternam», скорочено «Libera me»).

Реквієм остаточно склався в епоху Відродження (XV ст.), але окремі частини виникли раніше. З часом реквієм розділив долю меси – перетворився на самостійний музичний жанр.

ЛЮДВІГ ВАН БЕТХОВЕН

(1770-1827)

«Музика повинна висікати вогонь з людських грудей» – це слова німецького композитора Людвіга ван Бетховена, твори якого належать до вищих досягнень музичної культури. Світогляд Бетховена складався під впливом ідей Просвіти і волелюбних ідеалів Французької революції. У музичному відношенні його творчість, з одного боку, продовжувала традиції віденського класицизму, з іншого – відобразила риси нового, романтичного мистецтва. Класицизм у творах Бетховена втілюється у піднесеності змісту, прекрасному володінні музичними формами, зверненні до жанрів симфонії і сонати. Романтизм – у сміливих експериментах в області цих жанрів, інтересі до вокальної і фортепіанної мініатюри, до програмності. Традиції класицизму Бетховен використовував вже як майстер XIX сторіччя – спираючись на спадщину Гайдна і Моцарта, він значно розширив можливості музичного мистецтва.

Людвіг ван Бетховен народився в Бонні (Німеччина) в сім'ї придворного музиканта. Займатися музикою він почав з раннього дитинства під керівництвом батька. Проте справжнім наставником Бетховена став композитор, диригент і органіст Крістіан Готліб Нефі (1748-1798). Він викладав юному музикантові основи композиції, навчав грі на клавирі і органі. З одинадцяти років Бетховен служив помічником органіста в церкві, потім – придворним органістом, концертмейстером в оперному театрі Бонна. У вісімнадцять років він поступив в Боннський університет на філософський факультет, проте не закінчив його і згодом багато займався самоосвітою, тому що відчував брак освіти.

У 1792 р. Бетховен переїхав до Відня. Він брав уроки музики у Йозефа Гайдна, а також у Іоганна Георга Альбрехтсбергера (1736-1809) та Антоніо Сальєрі (1750-1825) – найбільших музичних теоретиків тієї епохи. Альбрехтсбергер, капельмейстер собору

Святого Стефана у Відні, познайомив Бетховена з творчістю Генделя і Баха. Звідси блискуче знання композитором музичних форм, гармонії і поліфонії.

Незабаром Бетховен почав давати концерти; став популярним: його впізнавали на вулицях, запрошували на урочисті прийоми в будинки високопоставлених персон. Він багато писав: сонати, концерти для фортепіано з оркестром, симфонії.

Довгий час ніхто не здогадувався, що Бетховена уразила серйозна недуга – він почав втрачати слух. Переконавшись в невиліковності хвороби, композитор вирішив піти з життя та приготував заповіт (у 1802 р.) (за місцем написання він називається Гейлігенштадтським), де пояснював мотиви свого рішення. Проте Бетховен зумів подолати відчай і знайшов в собі сили писати музику далі. Виходом з кризи стала його Третя («Героїчна») симфонія.

У 1803-1808 рр. композитор також працював над створенням сонат; зокрема Дев'ятою для скрипки і фортепіано (1803 р.; яку присвятив паризькому скрипалеві Рудольфу Крейцеру, тому отримала назву «Крейцера»), Двадцять третьою («Апасіонатою») для фортепіано, П'ятою і Шостою симфоніями (обидві 1808 р.). Шоста («Пасторальна») симфонія має авторський підзаголовок «Спогад про сільське життя». Цей твір малює різні стани людської душі, яка відсторонилася на якийсь час від внутрішніх переживань і боротьби. Симфонія передає відчуття, що виникають від зіткнення зі світом природи і сільського життя. Незвичайна її структура – п'ять частин замість звичайних чотирьох. Кожна має програмну назву: «Пробудження бадьорих почуттів після прибуття в село», «Сцена у струмка», «Весела компанія поселян», «Гроза. Буря», «Радісне почуття подяки після бурі». У симфонії є елементи зображальності, звуконаслідування (співають птахи, гримить грім і т. д.). Знахідки Бетховена в області оркестровки згодом використовувалися багатьма композиторами-романтиками.

Вершиною симфонічної творчості Бетховена стала Дев'ята симфонія. Задумана вона була ще в 1812 р., але працював над нею композитор з 1822 по 1823 р. Симфонія грандіозна за масштабами; особливо незвичайний фінал, що є щось ніби великий кантати для хору, солістів і оркестру, написаної на текст оди «До радості» Іоганна Фрідріха Шиллера.

Перша частина – сонатне алегро. Музика тут сувора і драматична. У головній партії як би з хаосу звуків народжується чітка і дуже масштабна тема. Друга частина – скерцо по характеру перекликається з першою. Написано скерцо в складній трьох частинній формі, причому перша і остання частини є сонатним алегро. Таким чином, жартівлива, грайлива музика стає у Бетховена серйозною й драматичною. Третя частина виконується в повільному темпі – це спокійний погляд просвітленої душі. Тут з'єдналися варіації на дві

теми: перша, зосереджена і натхненна, змінюється другою – повною ліричної чарівності. Двічі в кінці другої частини в неквапливий перебіг музики вриваються звуки фанфар. Вони нагадують про грози і битви, але змінити загальний філософський, споглядальний образ не в силах. Ця музика – вершина лірики Бетховена. Четверта частина – фінал. Чудова знахідка композитора у вирішенні вступу: теми попередніх частин, як в хороводі, пропливають перед слухачем як спогад про минуле, подібно до того, як перед найважливішим кроком в своєму житті людина осмислює прожите. Ці теми зв'язує одну з одною музика, схожа на оперний речитатив (її виконують віолончелі і контрабаси). І ось з'являється тема радості. Дивовижний внутрішній характер теми, схожої на хорал: тремтлива й строга стриманість, величезна внутрішня сила, що врешті-решт вивільняється в грандіозному гімні добру, істині і красі. *Сьогодні ця бетховенська тема стала гімном Європейського союзу.*

Радість Бетховен розумів як захоплення гармонією природи і всесвіту, як усвідомлення загального людського братерства, рівність людей перед Богом. Поклавши на музику текст Шиллера, Бетховен скоротив його. Він прибрав філософські роздуми і залишив лише ті фрагменти, в яких прославляються Бог і прагнення до перемоги людського духу. Таким чином, композитор створив власну «Оду до радості», що вельми відрізняється від оригіналу.

Прем'єра симфонії відбулася в 1825 р. у Віденському оперному театрі. Для здійснення авторського задуму театрального оркестру опинилося недостатньо, і довелося запросити любителів: двадцять чотири скрипки, десять альтів, дванадцять віолончелей і контрабасів, замість подвійного – четверний склад духових. Для віденського класичного оркестру такий склад був незвичайно могутнім. Крім того, кожна хорова партія (баси, тенори, альти і сопрано) включала двадцять чотирьох співаків, що також перевершувало звичні норми.

За життя Бетховена Дев'ята симфонія для багатьох залишилася незрозумілою; нею захоплювалися лише ті, хто близько знав композитора, його учні і освічені в музиці слухачі. Згодом, симфонію почали включати в свій репертуар кращі оркестри світу, і вона знайшла нове життя.

Для творів пізнього періоду творчості композитора (20-ті рр. ХІХ ст.) характерні стриманість почуттів і філософська поглибленість, що значно відрізняє їх від пристрасних і драматичних ранніх творів.

За своє життя Бетховен написав багато творів, серед яких: 9 симфоній, 32 сонати для фортепіано (а також для скрипки і віолончелі), 16 струнних квартетів, оперу «Фіделіо» (1802-1814 рр.), балет «Творіння Прометейя», «Урочисту месу» (1823 р.), ораторію

«Христос на масляній горі», 5 концертів для фортепіано і один для скрипки з оркестром, увертюри, окремі п'єси для різних інструментів; біля 150 вокальних обробок народних пісень, біля 80 пісень із супроводом фортепіано тощо.

Дивно, але багато творів (зокрема Дев'яту симфонію) композитор написав, будучи вже абсолютно глухим. Проте і його останні твори – сонати для фортепіано і кuartети – неперевершені шедеври камерної музики.

«МІСЯЧНА» СОНАТА

Чотирнадцята соната (1801 р.) названа «Місячною» не самим автором, а поетом-романтиком Людвігом Рель-штабом, другом австрійського композитора Франца Шуберта. Випадково знайдений образ назавжди закріпився за цим музичним твором, хоча він і не цілком відповідає його змісту. У 1799 р. Бетховен познайомився з сім'єю графа Франца фон Брунсвіка. Соната присвячена родичці сімейства – Джульєті Гвіччарді, нерозділена любов до якої залишила глибокий слід в душі композитора і відбилася в музиці «Місячної» сонати.

Соната Бетховена – новаторський твір подібного жанру. Незвичайно вже те, що вона починається з повільної частини (замість швидкої), до того ж написаної не в сонатній формі. У основі лежить тема, побудована на триразовому повторенні одного звуку, – характерний для Бетховена прийом. (Музична тема у нього може складатися з мінімальної кількості звуків: у «Місячній» сонаті – з одного, в П'ятій симфонії – з двох) і при цьому містити в собі внутрішню енергію і створювати яскравий образ. Драматичний конфлікт (що відбувається зазвичай в першій частині) переноситься у фінал, причому виникає раптово (ні перша, ні друга частина його в собі не містять).

Соната має авторський підзаголовок «Майже фантазія» (іт. *quasi una fantasia*) і походить від фантазій Моцарта, в яких чергуються контрастні частини. «Місячна» побудована за тим же принципом, але Бетховен знайшов нове, оригінальне художнє рішення: повільний початок (роздум, глибока печаль), вишукано-тонка середина (споглядання, насолода красою миру), бурхливий, драматичний фінал (порив почуттів, трагічні образи долі).

«ГЕРОЇЧНА» СИМФОНІЯ

Працюючи над Третьою симфонією (1802-1804 рр.), Бетховен спочатку хотів присвятити її Наполеонові Бонапарту – настільки захоплювала і притягувала композитора ця сильна особистість. Наполеон здавався справжнім героєм, предводителем народних мас, який керується зовсім не особистими спонуками. Але «генерал революції»

проголосив себе імператором, і стало очевидне, що їм рухало зовсім не прагнення до загальнолюдського щастя, а жадання влади і слави. І Бетховен викреслив присвячення з титульного листа, написавши лише одне слово: «Героїчна».

У симфонії чотири частини. Перша – грандіозне сонатне алегро, де є і героїчна боротьба, і біль страждаючої душі, і тихий ліричний настрій, і неухильне прагнення до перемоги. Друга частина – повільна. Це траурний марш. Музика повна піднесеної скорботи, внутрішньої зосередженості. Третя частина – стрімке скерцо. У симфоніях Бетховена вперше менуєт замінюється на скерцо. Завдяки цьому елемент танцю (що в XVIII ст. пов'язувало симфонію з танцювальною сюїтою) стає для симфонії необов'язковим. Четверта частина – фінал. Тут і жартівлива початкова тема, і танцювальна друга, потім обидві перетворюються у військовий марш, насичений драматизмом, і в ліричні варіації.

В цілому музика «Героїчної» симфонії відображає бурхливу і бунтівну епоху Французької революції і Наполеонівських воєн. Це твір – гімн стійкості людського духу, затвердження перемоги світла і розуму, подолання болю і відчаю.

Перше виконання симфонії відбулося у Відні в 1805 р. і викликало суперечливі оцінки. Більшість критиків у край різко відзивалися про «Героїчну», указуючи, що масштаби твору непропорційно великі, а музика нудна і незрозуміла. Лише через роки твір почав знаходити свого слухача.

СОНАТА «АПАССИОНАТА» І П'ЯТА СИМФОНІЯ

Двадцять третя соната («Апассионата») була закінчена в 1805 р., в той час, коли композитор знаходився в розквіті творчих сил, але глухота вже невідворотно переслідувала його. Він уникав будь-якого товариства, окрім близьких друзів, і присвятив твір одному з них – Францу фон Брунсвіку.

За масштабами соната наближається до симфонії. У ній три частини: перша – драматичне сонатне алегро, друга – повільна, зосереджена, третя – бурхливий фінал, написаний в сонатній формі. Перша і остання частини показують протистояння людської волі і стихійної, фатальної сили. Назва як не можна краще відповідає духу твору: авторська позначка «*apassionata*» на італійській мові означає «пристрасть».

«Апасіоната» внутрішньо пов'язана з П'ятою симфонією, в якій найяскравіше виразилася головна тема творчості Бетховена – боротьба людини з долею. У цих творів загальне коло музичних образів; коротка ритмічна структура в першій частині «Апасіонати» перекликається з темою долі з П'ятою симфонією. Цій темі дана назва самим

композитором. «Так доля стукається в двері», – писав Бетховен. Є схожість і в драматургії циклу: завершальні частини і сонати, і симфонії йдуть без перерви; тим самим підкреслюється стрімкість і безповоротність подій. Але якщо «Апасіоната» завершується найдраматичнішою частиною (тут боротьба тільки починається), то в П'ятій симфонії протистояння і напруга вирішуються тріумфальним радісним фіналом.

5. МУЗИЧНІ ПІДСУМКИ ЕПОХИ ПРОСВІТИ

Епоха Просвіти є багатоплановою, в якій співіснували, взаємовпливами та еволюціонували різноманітні художні стилі – бароко, рококо, класицизм, сентименталізм та естетичні учення й погляди.

В контексті просвітницьких ідей (фокусування уваги на людській індивідуальності, роздумів про співвідношення Розуму і Почуття, ідеї прогресу і віри в людські можливості) провідного розвитку і значення набула світська музика.

Блискучого розквіту досягла клавірна (Д. Скарлатті, французькі клавесиністи (Ж. Рамо, Ф. Куперен), К.П.Е. Баха), оркестрова (мангеймська школа, віденські класики), оперна (лірична трагедія Ж. Люллі, опера-серія А. Скарлатті, Н. Порпора, реформована опера К. Глюка) музика.

Кульмінацією епохи стало виникнення Віденської класичної школи музики (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), творчість якої сприяла виробленню універсальної музичної мови, збагаченню гармонії, виробленню нових принципів мелодійного розвитку, становленню симфонічного оркестру, розвитку *сонатного allegro*, сонатно-симфонічного циклу (та пов'язаних з ним сонати та симфонії); переосмисленню церковних жанрів (реквієм, ораторія, меса).

Для мистецтва представників віденської класичної школи характерні універсальність художнього мислення, логічність, ясність художньої форми. У їх творах органічно поєднуються відчуття і інтелект, трагічне і комічне, точний розрахунок і природність, невимушеність вислову.

З музики для сольних інструментів особливо виділилася фортепіанна

музика. Оперна творчість Моцарта відкрила широкі перспективи розвитку різних типів опери – ліричної і соціально-викривальної комедії, музичної драми, філософської опери-казки і інших.

Кожен з майстрів віденської класичної школи володів неповторною індивідуальністю. Гайдну і Бетховену найбільш близькою виявилася сфера інструментальної музики, Моцарт в рівній мірі проявив себе і в оперному, і в інструментальних жанрах. Гайдн більше тяжів до об'єктивних народно-жанрових образів, гумору, жарту, Бетховен – до героїки, Моцарт, будучи універсальним художником – до різноманітних відтінків ліричного переживання.

Система жанрів, форм і правил гармонії, розроблена класичною віденською школою, зберігає своє значення і до цих пір.

САМОКОНТРОЛЬ ЗНАНЬ

1. Визначте зміст понять:

Просвіта,
Новий час,
Рококо,
Галантний стиль,
Сентименталізм,
Мангеймська школа,
Класицизм,
просвітницький класицизм,
естетика класицизму,
філософські категорії «розум» і «почуття»,
світська музика,
клавірна музика,
французькі клавесиністи,
клавесин, фортепіано,
лірична трагедія Ж. Люллі,
оперна реформа К. Глюка,

Віденська класична школа музики,
витоки творчості віденських класиків,
вклад творчості Й. Гайдна,
В. Моцарта та Л. Бетховена у становлення класичної музики,
особливості музичної мови класиків,
симфонія,
сонатно-симфонічний цикл,
сонатне алегро,
симфонізм,
симфонічний оркестр,
функції оркестрових груп,
камерна музика,
струнний квартет,
фортепіано

Література

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. – М., 1977.
2. Барбье Патрик. История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. - СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
3. Великие музыканты Западной Европы: Хрестоматия для учащихся старших классов / Сост. В. Б. Григорович. – М., 1982.
4. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып. 1 – 2. – М., 1978.
5. Гивенталь И., Щукина-Гингольд Л. Музыкальная литература: В 2-х т. – М., 1976 – 1984.
6. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – М., 1963.
7. Гуревич Е. Л. История зарубежной музыки. – М., 1999.
8. Друскин М. Клавирная музыка. – Л., 1960.
9. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII – XIX століття. – К., 1998.
10. Історія світової культури. – К., 1994.
11. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб.пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990.
12. Конен В Д. Монтеверди. М., 1971.
13. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997.
14. Левик Б. Музыкальная литература зарубжных стран. – Вып. 2. – М., 1975.
15. Левик Б. История зарубежной музыки. – Вып. 2. – М., 1965 – 1976.
16. Ливанова Т. История зарубежной музыки до 1789 года. – В 2-х тт. М., 1986.
17. Ливанова Т. Н. Зап.-европ. музыка XVII —XVIII вв. в ряду искусств. – М., 1977.
18. Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. – М., 1981.
19. Лисько З. Музичний словник. – К., 1994.
20. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. – М., 1986.

21. Моцарт В.-А. Избранная переписка (1780-1781). – М., 1958.
22. Моцарт В.-А. Письма. – М., 2000.
23. Музыка Австрии и Германии: В 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М., 1990.
24. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1973 – 1982.
25. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.
26. Новак Л. Йозеф Гайдн. – М., 1973.
27. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в зап.-европ. иск-ве XV-XVII вв. – М., 1966.
28. Розеншильд К. История зарубежной музыки. – Вып. 1. – М., 1973.
29. Роллан Р. Гендель. – М., 1984.
30. Російсько-український словник наукової термінології: Суспільні науки. – К., 1994.
31. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. – М., 1966.
32. Энциклопедический словарь юного музыканта / Составители В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М., 1985.
33. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – К., 1977
34. Юргенсон Б. Очерк истории нотопечатания. – М., 1928.

Интернет-ресурси

<http://www.gelos.ru/institute/library/arh/barokko.doc>

<http://www.liveinternet.ru/users/passera/post49626398/>

<http://www.olofmp3.ru/index.php/Muzyka-Barokko.htm>

<http://www.rusedu.info/Article754.html>

<http://www.belcanto.ru>

http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/kuzmin.shtml

<http://bse.chemport.ru/opera.shtml>

<http://early-music.narod.ru/biblioteka/livanova-331-344.htm>

<http://bse.sci-lib.com/article078878.html>

<http://www.liveinternet.ru/users/passera/post49626398/>

http://www.rol.ru/news/art/music/02/12/26_001.htm

ЗМІСТ

Передмова	3
Музична культура доби Бароко	5
1. Естетика стилю музичного Бароко.....	6
2. Музичні здобутки епохи.....	8
3. Значення Бароко для світової музичної культури.....	40
Самоконтроль знань.....	41
Епоха Просвіти в західноєвропейській історії музичного мистецтва XVIII ст.	43
1. Характеристика філософських поглядів в епоху Просвіти.....	44
2. Перехід в еру Класицизму: художні стилі Рококо та Сентименталізм (1-а пол. – сер. 18 ст.).....	46
3. Класицизм у музичному мистецтві.....	59
4. Віденські класики: народження європейського симфонізму.....	67
5. Музичні підсумки епохи Просвіти.....	98
Самоконтроль знань.....	99
Література	101

